Einleitende Vorunteršuc... zu einer Rythmik romanischer ...

Wilhelm Pinder

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXIV.

EINLEITENDE VORUNTERSUCHUNG

ZU EINER

RHYTHMIK ROMANISCHER INNENRÄUME

IN DER NORMANDIE.

EINLEITENDE VORUNTERSUCHUNG

ZU EINER

RHYTHMIK ROMANISCHER INNENRÄUME

IN DER NORMANDIE

VON

WILHELM PINDER 1878 –

MIT 3 DOPPELTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

[redacted]

I.

EINLEITUNG.

Die folgende Untersuchung behandelt auf einem kleinen Gebiet mittelalterlicher Architekturgeschichte die Entwicklung einer besondern Art von Gruppierungsgrundsätzen. Sie behandelt diese als eigentlich «rhythmische» innerhalb der Gesamtheit ordnender Gesetze, die am Bauwerk schaffen.

Der Begriff «rhythmisch» ist zuvor klarzulegen.

Bei dieser Klarlegung muss der Psychologie ins Auge geblickt werden. Sie sucht uns über Elemente und Gesetze dessen aufzuklären, was Gegenstand der sogenannten «Geisteswissenschaften», d. h. also auch der historischen Forschungen, ist. Dadurch erscheint sie bei den Begriffsanwendungen, die in jenen auftauchen, zur Aufsicht, vielleicht zum Einspruch berechtigt.

Nun handelt es sich hier um eine Begriffsanwendung, die dem Verdachte der Begriffs v e r m e n g u n g zweifellos ausgesetzt sein muss. Es handelt sich um «Rhythmik von Räumen». Ein solcher Ausdruck wird immer leicht auf den Verdacht stossen, Stimmungsvergleichen zu entstammen.

Die Psychologie hat ihren Einspruch erhoben. Das Misstrauen gegen das Wort «Rhythmus der Baukunst» als eine «Vermengung ästhetischer Kategorieen» ist in den «Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus» von Meumann[1] ausgesprochen worden.

Es ist zunächst zuzugeben, dass für die Kunstwissenschaft jene Begriffsanwendung aus einer Zeit stammt, die mit einer wissenschaft-

[1] Wundt, Philosophische Studien. Leipzig 1894. Band 10.

lichen Psychologie noch nicht in dem Grade zu rechnen hatte, wie die unsrige. Die ältere deutsche Forschung sah sich bestimmten Erscheinungen gegenüber zu jener Begriffsanwendung veranlasst. Sie sah im Wesentlichen «Rhythmus» in der gesetzmässigen Anordnung der Stützen. Der grundsätzliche Unterschied der romanischen Säulenstellung von der antiken und der frühsten christlichen — der Eintritt gewisser Wandlungen gerade zu Beginn des eigentlichen Mittelalters, — wurden zum Teil als Fragen des Rhythmus angesehen. Denn es zeigte sich, dass ein Wesentliches dieser Wandlungen sich auf sehr einfache mathematische Verhältnisse zurückführen liess. Schnaase[1] — der seine Gedanken hierüber im Zusammenhang mit der Dichtkunst bildete — und Semper[2] — der als Architekt sich enger an die reinen räumlichen Vorstellungen hielt — erkannten beide diese Verhältnisse als metrische.

Noch längere Zeit nach ihnen blieb innerhalb der Kunstgeschichte der Begriff wesentlich in ihrer Anwendung bestehen.

Wie gesagt, diese Anwendung ergab sich nicht in der Aussprache mit einer aufsichtsberechtigten Psychologie. Die folgende Untersuchung aber sieht sich einer anderen Lage gegenüber: die Psychologie hat sich des Begriffes bemächtigt. Zudem will die Untersuchung das «Rhythmische» zum Leitfaden einer historischen Anschauung erwählen, aus ihm die Erkenntnis einer Entwicklung schöpfen. Sie ruht auf der Ueberzeugung, dass es sich hier nicht um Uebertragung eines Begriffes durch Vergleich handelt, sondern um die g l e i c h e seelische Tatsache auf verschiedengearteten Gebieten menschlicher Schöpferkraft. Sie hat diese Ueberzeugung im Hinblick auf die Psychologie zu begründen. Sie will das Recht, den Namen des Begriffes durch Vergleiche zu verbreiten, hier nicht berühren: sie selbst muss durchaus darauf verzichten.

Dieser Verzicht bedeutet keine unbeschränkte Unterwerfung. Das Bestreben der Psychologie, unsere Begriffe zu reinigen, könnte dazu führen, dass zwar deutliche Grenzen geschaffen würden, diese aber sogar Wesentliches aussperrten.

Es muss mit dem Entstehen der Begriffe gerechnet werden. Ihre Namen sind unsere V e r a b r e d u n g — eine Verabredung, die durchaus nicht immer schon zu Ende geführt ist. Wir arbeiten mit Begriffen von verschiedenem Entwicklungszustand. Der Begriff Rhythmus ist — ganz abgesehen von vergleichenden Uebertragungen — noch

[1] Geschichte der Künste. Düsseldorf 1869. Ende des 3. Bandes u. IV, 115.
[2] Der Stil, I, Seite XXIX.

nicht einstimmig und endgültig festgestellt. Das beweist die Meinungsverschiedenheit über seine Grenzen. Diese ist eine Tatsache innerhalb der Geschichte der Wissenschaft. Das Bedauern des Psychologen stösst sie nicht um — es beweist sie vielmehr ebenfalls.

Es gilt also nicht nur Rücksicht, es gilt auch Vorsicht. Es gilt, aus dem Schwankenden das Sichere herauszuheben. Wo ist es zu finden? — Nicht nur der Begriff ist unsicher, — auch die Tatsachen sind noch nicht genügend klar. Die Frage der Entstehung des Rhythmus wagt die Psychologie noch nicht zu entscheiden. Damit kann nicht gerechnet werden. Seine Wirkungen sind zwar schon vielfach und eingehend beobachtet worden. Aber mit Wirkungen kann man nichts beweisen. Eines aber lässt sich herausfinden: bestimmte Bedingungen, unter denen zum wenigsten von Rhythmus gesprochen wird, eine Gelegenheit für Rhythmus, eine anerkannte Situation für Rhythmus. Vielleicht, dass Manche sie erweitert wünschen — es wird nicht gegen Diese gestritten. Es wird nur etwas gesucht, woran man sich ganz bestimmt halten kann. Diese Situation ist ganz sicher.

In der erwähnten Schrift Meumanns finden sich die Zeugnisse darüber zu bequemem Vergleiche versammelt.

Diese Zeugnisse besagen Eines einstimmig: Rhythmus ist ein Vorgang im Subjekt. Wir beobachten ihn, wo dem aufnehmenden Menschen ein ungeschiedener Verlauf von Eindrücken dargeboten wird.

Diesen zerlegt er.

Das kehrt überall wieder. Wo es nicht ausgesprochen ist, da ist ihm doch nicht widersprochen.

Es braucht hier nur kurz auf die Angaben bei Meumann hingewiesen zu werden.

Herbart[1] hat die unmittelbare Zeitwahrnehmung als das Gebiet des Rhythmus bezeichnet und — nach Meumann — «behauptet, dass leere Zeiten, durch kurze Eindrücke irgend eines Sinnesgebietes abgegrenzt, die bequemste und sicherste Art der Zeitmessung abgeben». Damit ist nicht ein Bedürfnis des Subjektes nach Rhythmus gegenüber einem ungeschiedenen Zeitverlauf ausgesprochen, aber es ist doch in diesem ein bequemes Mittel angegeben, ein solches Bedürfnis, wo es sich einmal eingestellt, zu befriedigen, — Zeitdarstellung zu ermöglichen.

Lotze[2] aber hat geradezu einen Fall genannt, in dem durch ein

[1] Meumann, S. 274.
[2] Geschichte der Aesthetik, S. 296 f., Meumann, S. 277.

quälendes Gefühl das Verlangen nach Rhythmisierung erhoben wird: die Aufeinanderfolge gleicher Zeitabschnitte.

Es ist entdeckt worden, dass der Mensch gegenüber dem «Quälenden» gleichmässiger Schalleindrücke sich durch unwillkürliches inneres taktieren hilft, dass er eine subjektive Rhythmisierung einführt, wie sie von Mach[1] zum erstenmale beschrieben worden ist.

Hier ist der Rhythmus geradezu als eine Forderung unseres Aufnahmeapparates gegenüber gleichmässigen Eindrucksfolgen bewiesen, es sind die letzteren als wichtige Situationsbedingung anerkannt.

In der Theorie Wundts[2] ist als das allgemeine Gebiet des Rhythmus die «Ordnung succedierender Empfindungen zu Vorstellungen» bezeichnet, und als das besondere die unmittelbaren und mittelbaren Zeitvorstellungen.

Die allgemeine Bezeichnung spiegelt auch hier jene Grundauffassung wieder.

Ueberall das Zeitliche, überall das Subjekt, überall die Zerlegung eines Verlaufs als Situationsbedingungen!

Die Untersuchung darf sich mit diesem kurzen Hinweis begnügen. Sie hat nicht die Aufgabe, eine Entwicklungsgeschichte des Begriffes vorzuführen. Sie beschäftigt sich überhaupt nicht mit dessen ganzem Wesen und Umfang. Sie will nur eines seiner Gebiete beleuchten.

Da ist es geboten, sich, soweit als möglich, an die engste Abgrenzung zu halten. Es ist nur nötig, sich gegen diejenige Kritik sicherzustellen, die eine Einengung erstrebt.

Schon die hier gewählte Formel, die nur die Situation betrifft, noch nicht den Vorgang selbst, bedeutet nun aber eine wichtige Einschränkung. Wenn Sonderung zeitlicher Verläufe als stets zu beobachtende Aufgabe des Rhythmus festgestellt wird — ganz abgesehen davon, wie er sie löst, — so muss schon von der Möglichkeit eines «ruhenden Rhythmus» wie ihn z. B. Billroth[3] auf Grund der «Vorstellung vom Gleichgewicht» im räumlichen Kunstwerk zu sehen glaubt, gänzlich abgesehen werden. Die Verwechslung von Symmetrie und Rhythmus wird von vornherein vermieden. Die Forderung Meumanns, den Rhythmus als ebenso wesentlich zeitlich gelten zu lassen, wie die Symmetrie wesentlich räumlich ist, wird damit von vornherein berücksichtigt.

Ebenso bedeutet die Hineinverlegung in das Subjekt eine Einschränkung. Sie schliesst es z. B. aus, Naturvorgänge wie Ebbe und

---

[1] Beiträge, S. 104 ff. S. 108. Meumann, S. 279.
[2] Physiologische Psychologie II, S. 87, ff.
[3] Billroth: Wer ist musikalisch? Dtsch. Rdschau, Okt. 1894 u. Sept. 1895.

Flut, in ihrem objektiv gleichmässigen Wechsel als «rhythmisch» zu behandeln, — ein Hinweis, der sich in der Züricher Dissertation von Margaret Keiver Smith «Rhythmus und Arbeit» ausgesprochen findet.

Aber es darf nun auch erwartet werden, dass ein Beweis für die Möglichkeit der Situation in der Architektur der Begriffsanwendung auch gegenüber der Psychologie die Wege ebnet. Nachdem die Rücksicht auf diese das Gebiet der Möglichkeiten abgegrenzt, muss die Vorsicht gestattet sein, die Anzahl dieser Möglichkeiten nicht ohne weiteres mit den von der Psychologie selbst in Angriff genommenen erschöpft zu sehen.

Es handelt sich um eine gewaltige psychische Macht, deren Hineinspielen in die Architektur nachzuweisen ist. Was diese Macht leistet, darüber ist bereits Vieles beobachtet worden. Schon A. W. v. Schlegel [1] hat den Rhythmus als eine Arbeitsweise angesehen, als eine Art Kraftleistung, um durch die Regelung leidenschaftlicher Bewegungen die menschlichen Kräfte zu schonen. Heute liegen genaue Beobachtungen vor. Müller und Schumann haben seinen günstigen Einfluss auf das Gedächtnis bewiesen. Bücher [2] hat seine Leistung in der Bewältigung menschlicher Arbeitsaufgaben dargestellt. M. K. Smith beobachtete als sein Ergebnis «willigere Kraftanwendung». Also ein grosses Machtmittel! Es wird wichtig sein, wenn es als eingreifend in die Baukunst, ja streckenweise als leitend, dargestellt werden kann.

Dieses Eingreifen, diese Leitung, soll Gegenstand der historischen Untersuchung sein. Die rechtfertigende Erwägung, die — bei der kritischen Stellung der Psychologie — ihr vorangehen muss, hat daher zunächst die Möglichkeit einer rhythmischen Situation in der Architektur überhaupt klarzulegen.

Es ist also nachzuweisen: ein zeitlicher Vorgang im Subjekt, die Darbietung eines ungeschiedenen Verlaufes.

Dieser Situation, — beschränkt gegenüber dem Räumlichen und dem Objektiven — ist aber ein viel weiteres Feld der Möglichkeiten gewährt, als das der vom menschlichen Willen hergestellten Formen.

Wie kommt sie nun in die Architektur?

Wie kommt sie in die Kunst überhaupt?

Das Kunstwerk wird zur Wirklichkeit, indem es erlebt wird — gleichviel, ob im äussersten Falle der Schöpfer selbst der einzige Geniessende ist. Der gestaltete Raum, in dem sich kein Mensch befindet,

---

[1] Meumann, S. 255.

[2] Bücher, Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1896. 21. Aufl. 1899.

ist künstlerisch ebensowenig verwirklicht, wie das musikalische Werk, das nicht gespielt wird. Der Stoff, der ihn bildet, ist — wie das Notenheft — nur der Träger von Angaben an die Aufnehmenden. Die müssen benutzt werden, — dann ist das Kunstwerk da.

Wenn wir Formen betrachten, so suchen wir den seelischen Vorgang, den sie auslösen. Die sinnvolle Anordnung der Formen im Kunstwerk ist die sinnvolle Anordnung der Vorstellungen im Menschen.

Hier ist der zeitliche Vorgang im Subjekt. Er ruht gebunden im Kunstwerk: das Ereignis seiner Aufnahme.

Stellen sich in dieser gleichmässige Eindrucksfolgen ein, so ist auch schon die Forderung nach Rhythmisierung erhoben. Und der Künstler bedient sich derselben als eines elementaren Machtmittels. Er leistet die Rhythmisierung in den Grundzügen selbst. Er nimmt dem Geniessenden die Leistung, — um ihm den Gewinn zu geben. Der Rhythmus wird vom Willen des Schaffenden hergestellt, von seinem Stil gelenkt.

Der Künstler übt, indem er die Vorstellungen leitet, eine Macht aus. Eines seiner Machtmittel ist der Rhythmus.

Es bleibt also nur zu fragen, ob der Fall gleichmässiger Eindrucksfolgen gerade in dem Erlebnis enthalten sein kann, das vom Bauwerk aus vermittelt wird.

Wir geben den Fall erfahrungsgemäss so ganz ohne weiteres nur da zu, wo die Zeit selbst als Medium des Kunstwerks dient. Denn da fällt mehr oder minder mit eben diesem Medium des Kunstwerks die Aufnahmezeit selbst zusammen. Ausgesprochen ist es so in der reinen Musik. Hier ist ja das Erleben einer bestimmten Zeit ein Objekt der Darstellung.[1] Die vom Schaffenden veranlasste Rhythmik des Erlebens lässt sich daher an diesem Objekt leicht und bequem ablesen. Hier halten wir den Verlauf der ästhetischen Aufnahme schon gleichsam in der Hand.

Wie aber ist es im Raume? Sind die Bedingungen für Rhythmik dort wirklich nicht möglich? Oder liegt es vielleicht nur an der erhöhten Umständlichkeit der Erkenntnis, an einem Umwege, dass wir dort nicht ohne weiteres an sie glauben wollen?

Es müsste zunächst bewiesen werden, dass Zeit in das künstlerische Erlebnis eintreten kann. Es genügt nicht, daran zu erinnern, dass schon an sich die Aufnahme des Kunstwerks sich zeitlich erstreckt.

Die Zeit darf hier nicht als Mittel, sie muss als Zweck auftreten.

---

[1] Hiermit ist selbstverständlich keine messbare Zeit, sondern nur eine feste Regelung der Zeiteinteilung gemeint.

In der Darstellung, die das architektonische Kunstwerk in uns findet, muss Zeit enthalten sein.

Die Baukunst arbeitet nun — das wird zugegeben — mit allen drei Dimensionen des Raumes, nicht — wie die Malerei — nur mit den zwei ersten. In dem Eindruck, den ihr Werk anregt, ist die dritte Dimension nicht nur in den Wirkungen enthalten, die sie für einen festen Standpunkt auf die Erscheinungen innerhalb der beiden ersten ausübt, sondern sie wird in ihrer eigenen Ausdehnung erfahren. Die Leitung des Erlebnisses bedient sich aller drei Dimensionen. Indem sie dies tut, ruft sie alle Sinne an, die zu deren Aufnahme nötig sind.

Wir erfahren überhaupt den Raum vermöge von Tast- und Lichtempfindungen. Die letzteren sind es, die uns die Angaben des Bauwerks vermitteln. An welche Tätigkeit diese weitergegeben werden müssen, wird daraus folgen. Denn was gibt uns das Auge? So oft es sein Werk tut, ein flächenhaftes Gebilde aus «Lichteindrücken», ein «Sehbild». Höhe und Breite sind in diesem enthalten, — mathematisch vorgestellt, als Linien, also in ihrer vollen Ausdehnung. Die Malerei, die höchstenfalls diese beiden Dimensionen in voller Erstreckung darstellen will, von der dritten aber nur die Wirkungen verzeichnet, kann daher ihr Werk grundsätzlich nach dem «Sehbilde» gestalten. Das ändert sich, sobald auch die Tiefe in voller Erstreckung auftreten soll. Gleichviel, ob man sie als unmittelbar optisch wahrnehmbar annimmt, oder ob man ihre Wahrnehmung der Erfahrung von Tast- und Ortsbewegung zuweist — sicher ist, dass ihre lineare Ausdehnung im Sehbilde fehlt. Mathematisch vorgestellt: sie trifft als Punkt auf die Ebene der ersten Dimensionen auf. Wenn nun eine Kunst diese Ausdehnung von mir fordert, so kann sie dem Werke nicht allein das «Sehbild» unterlegen.

Die Baukunst stellt diese Forderung. Während die Malerei uns einen flächenhaften Schein entgegen hält, während die Plastik ihr zwar vollkörperliches Werk doch unserem Körper gegenüberstellt, so umgibt uns das architektonische Gebilde. Der Innenraum umfängt uns mit einer grossen Anzahl Sehbilder, die Beiträge zur künstlerischen Einheit leisten, ohne sie im Einzelnen zu bilden. Eine Mehrheit solcher Bildeindrücke muss im Menschen geordnet werden. Und diese Eindrücke ordnen sich nicht auf ein Gegenüber zusammen, sondern umstellen den Menschen als nähere und fernere Reize. Sie halten ihn innerhalb der Grenzen des Gestalteten in Bewegung. In einer Reihe von Fällen muss er, um zu einem Seh-

bilde zu gelangen, eine Richtung einschlagen, eine Linie in Bewegung erfahren, die zu den Dimensionen eines anderen die dritte bildet. Malerei und Plastik geben nur die Endpunkte der Bewegungslinien, in denen der Mensch ihr Werk sich vermittelt. Die Gesamtheit dieser Endpunkte bildet die Form des Kunstwerks. Architektur aber vermag Linien gänzlich, zwischen zwei Punkten abzugrenzen, ganze Ausdehnungen auch der Tiefe zu verlangen.

Nur unter der Bedingung, dass der Raum als Bild von einem unveränderlichen Standpunkte aus genossen werden soll, genügen die Angaben des perspektivisch erfahrenen Auges. Dann ist aber der Tiefe ihr eigener Wert entzogen, nur ihre Beziehung zum Sehbild übrig gelassen, — ein Fall, der freilich deshalb nicht gänzlich ausgeschlossen ist, weil jede Kunst zu Zeiten ihr Spezifisches auf ein Mindestmass herabdrücken kann. Dass wir heutzutage einer solchen Stellung zum Bauwerk oft nahe kommen, liegt am Ueberwiegen der einseitig optischen Entwickelung, ja, am Einfluss der Photographie, der uns statt des eigenen Erlebnisses gern den Eindruck der mechanischen Aufnahme unterschiebt.

An dieser Stelle muss die Aeusserung Meumanns über Rhythmus in der Baukunst erwähnt werden: Meumann erklärt, «dass wir bei architektonischen Kunstwerken nur soweit von einem Rhythmus reden, als sie der successiven Betrachtung Anlass geben zu einem periodischen Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung». Er erläutert dies an den Erlebnissen von Auge und Aufmerksamkeit beim Hingleiten an den Gewölbefeldern einer Kirchendecke. Er erkennt im Bauwerk eine «indirekte Veranlassung zu einer Succession psychischer Erlebnisse», gesteht sogar diesem Wechsel eine Verwandtschaft mit dem Rhythmus der Schallempfindungen zu. Meumann ist also im Grunde bereit, hier eine Art des Rhythmus anzuerkennen. Dennoch weigert er sich den Namen wirklich zu gebrauchen. Offenbar trägt ein Verkennen der Situation die Schuld daran. Das «nur» im oben erwähnten Satze ist wenigstens ausschliesslich unter der Voraussetzung einer wesentlich optischen Aufnahme des Bauwerks zu verstehen. Die Vorstellung einer solchen verbirgt sich offenbar unter der weiteren Ausführung: «die Verwandtschaft beider Erlebnisse kann aber schon darum nur eine sehr entfernte sein, weil die perspektivische Verkürzung notwendig den durch die räumliche Ordnung veranlassten Rhythmus der Vorstellungstätigkeit zu einem ungleichmässigen macht». Das gilt gewiss für einen Blick durch die Kirchentür. Wenn dieser zwar die Reihenfolge der Gurte,

[1] S. 15, a. a. O.

der Gewölbefelder einhält, aber doch alle Glieder dieser Succession auf einen Standpunkt zurückbezieht, so handelt es sich wirklich nur um die Bilder aller Gurte, Rippen, Felder, und innerhalb dieser Bildereinheit herrscht die Perspektive. In diesem Falle werden nicht die Gewölbefelder vorgestellt, samt alle dem Einzelnen was sich auf sie bezieht, — dann wäre das Ergebnis Gleichmässigkeit, — sondern ihre Ordnung im Sehfeld wird vorgestellt: und dann ist das Ergebnis Ungleichmässigkeit.

Es war also die Notwendigkeit einer successiven Aufnahme der Architektur und damit die Möglichkeit fester Successionsformen bewiesen — in dem Eingreifen der Ortsbewegung unseres Körpers in das künstlerische Erlebnis. Es muss nun klar gelegt werden, in welcher Weise diese Erfahrung mit gleichmässigen Eindrucksfolgen verbunden sein kann. Diese Frage ist soeben durch die Erwähnung der Meumannschen Aeusserung berührt worden. Sie soll logisch erwogen werden.

Was die Anschauung der Zeit zum bequemen Medium gleichmässiger Eindrucksfolgen macht, ist ihre Grundeigenschaft, dass sie sich einseitig in einer Dimension bewegt. Die wesentlich in ihr wirkenden Eindrücke — die Schallempfindungen in erster Linie, — sind daran wie an einer Geraden aufgereiht. Sie beziehen sich alle auf diese Gerade, sind nur durch sie zu verbinden. Und eben die Frage dieser Verbindung wird durch den Rhythmus gelöst.

Soll die gleiche Verbindungsart auch zwischen Eindrücken walten, die wesentlich der Raumanschauung dienen, so müssen auch sie sich nicht nur auf irgend eine beliebige Linie der subjektiven Bewegung, sondern auf eine Gerade zurückbeziehen. Soll auf irgend einer Raumstrecke ganz deutlich und in innigster Verwandtschaft zum rein Zeitlichen eine Rhythmik eintreten, so müssen jene Bewegungen, die in den Tiefenachsen der im Raume gegebenen Sehbilder gehen, sich auf einer Achse treffen, in ihren Ausgangspunkten eine Gerade bilden. Es muss der Raum in dieser Strecke gerichtet sein, d. h. es muss ihm eine Achse als Tiefenachse gegeben werden, und in diese müssen — vermöge der Anlage der Formen — die Ausgangspunkte der Sinnesbewegungen fallen, die zur Aufnahme dieser Formen dem Subjekt abverlangt werden. Um die Ausgangspunkte der Orientierungslinien wird es sich handeln, die wir bei normalem Sehen nach dem Mittelpunkte des geschauten Gegenstandes hinsenden.[1] Im

[1] Wundt, Grundriss d. Psychologie, Leipzig 1901, 4. Aufl., S. 143.

einfachsten Falle sind diese Orientierungslinien von gleicher Länge und ergeben gleiche Formen. So ist die elementare Situation für Rhythmus geschaffen. Der Beweis der Möglichkeit ist überflüssig. Ein Gang in der Mitte zwischen zwei gleichen parallelen Wänden wäre ein elementarer Fall. Der Nachweis der historisch belegten Anwendungen von Rhythmik ist eine innere Frage der Kunstgeschichte.

Die Tiefenaxe ist in allen diesen Fällen Träger, ja unmittelbar geradezu Gegenstand der Darstellung. Der Raum wird wie Zeit erlebt, in einem bestimmenden eindimensionalen Zusammenhang. Die Körperbewegung trägt das Erlebnis, und die Eindrücke des Gesichtssinnes können den Hergang rhythmisieren, indem sie die zunächst leer gegebene Zeit der Bewegung mit einem Rhythmus räumlicher Vorstellungen ausfüllen.

Denn, was da an gleichmässigen seelischen Gebilden aneinander gereiht wird, sind eben nicht mehr die Empfindungen des Auges — die als nacheinander aufgefasste Bestandteile einer rein optischen Einheit allerdings ungleichmässig werden müssen, — sondern es sind die auf Grund der Empfindungen erreichten Vorstellungen jener Formen, die von der Bewegungsgeraden aus aufgenommen werden. Eine rhythmisierbare Reihung von Vorstellungen ist entstanden, auf Grund jener einen Dimension, die die Gesamtheit der Stand- und Blickpunkte umfasst.

Es ist bis hierher versucht worden, die Situation für Rhythmus und ihre Möglichkeit in der Baukunst klarzulegen. Die Frage ist nun, in welcher Weise die Baukunst dieser Situation gerecht werden, in welcher Weise sie rhythmische Zerlegungsformen schaffen kann gleich den grundlegenden in Musik, Tanz, Versdichtung. Es muss also über die Art und Weise der rhythmischen Zerlegung selbst Einiges gesagt werden.

Hier herrscht nur über einen Punkt Einigkeit der Auffassung· Dass in der rhythmischen Sonderung das Element der Wiederholung enthalten sein muss, ist allgemein anerkannt. Die einzelnen Absätze sollen als Wiederholungen und Vorbereitungen ins Bewusstsein treten. Durch ihre Vergleichbarkeit sollen sie ihrer Isolation enthoben werden. Aber wie weit die Verschiedenheit gehen muss, die das Belebende des Rhythmus erzeugt, das ist rein theoretisch nicht unbestritten abgegrenzt worden. Darum handelt es sich ja ebenfalls, die einzelnen Inhalte jener Absätze vor dem Ineinanderfliessen zu bewahren. Köstlin hat die «oft wiederholte Begrenzung», die «Trennung der Ungeschiedenen in Absätze oder selbständige Glieder», «wenn sie sich

öfters wiederholt», als Rhythmus bezeichnet.[1] Meumann findet diese Begriffsbestimmung ungenügend. Während Köstlin folgerichtig schon eine Reihe gleichmässiger Schalleindrücke als Rhythmus gelten lassen müsse, könne eine solche das in Wahrheit höchstens durch subjektive Rhythmisierung werden. Ebenso dürfe auch eine durch Punkte in gleicher Distanz abgeteilte Linie nicht als rhythmisiert angesehen werden.

Es erhebt sich aber hier die Frage, ob die Herbeiführung einer Sonderung von Ungeschiedenem nicht in den verschiedenen Anschauungen der Zeit und des Raumes von verschiedenen Bedingungen abhängig sein muss. Raum und Zeit sind ja nicht gleich zu setzen.

Die eindimensionale Zeit ist an sich «leer». Die Ordnung zeitlicher Elemente untereinander ist in sich ihre Ordnung zum Subjekt, und erschöpft sich in dieser.[2] Teile der Zeit müssen überhaupt erst durch begrenzende Eindrücke zur Wahrnehmung gebracht werden. Sind diese in einer Folge gleich, so ist damit erst eine Situation für Rhythmus geschaffen; es ist dann überhaupt erst jenes «Ungeschiedene» da, in dessen Sonderung Köstlin das Rhythmische sieht. Die messbare Zeit ist dann zwar schon zerlegt, aber nicht die wahrnehmbare! Infolgedessen ist ja gerade am Beispiel der Reihung gleicher Zeitabschnitte das Bedürfnis nach Rhythmus erläutert worden. Zudem ist an die Zeit unsere Erfahrung unentrinnbar gebunden. Das zeitliche Verhältnis, das durch Schalleindrücke in gleichem Abstand entsteht, wird in seiner Gleichmässigkeit quälend, weil keine andere Ausdehnung dem Erlebnis zur Verfügung steht. Die Zeit wird wirklich in einer Dimension erfahren.

Aber der Raum? Erführen wir ihn wirklich je in einer Dimension, und wäre der Ablauf unserer Vorstellungen so unentrinnbar dieser einen Ausdehnung unterworfen, wie der einen der Zeit, so wäre gewiss eine Zerteilung in gleiche Absätze ein Zustand, der Rhythmus verlangen würde, um in uns wirklich einzugehen. Aber dieser Fall ist ja ausschliesslich durch Abstraktion vorzustellen. Die Abteilung einer mathematischen Linie durch mathematische Punkte kann deshalb nie wirklich einen Rhythmus verlangen, weil ein derartiges Verlangen nur von unserem lebendigen Organismus gestellt werden kann. Der aber lebt in einem dreidimensionalen Raume.

---

[1] Aesthetik, Tübingen, 1863—66, S. 90.
[2] Vgl. Wundt, Grundriss S. 173.

Und die Elemente dieses Raumes stehen in einer wechselseitigen Ordnung, die unmittelbar keine Ordnung zum Subjekte in sich bedingt. Was in dem einen Gebiete eine Erfahrung ist, wird im andern eine Abstraktion. Darum spricht Köstlin von «Sonderungen einer Raumfläche in Absätze». Zum mindesten ein zweidimensionaler Schein wird im Raum geboten. Was da zum Rhythmus drängt, muss notwendig schon ein Mehrdimensionales sein.

Aus der notwendigen Mehrdimensionalität aller Raumeindrücke folgt aber nun, dass auch die trennenden Glieder, die in Raumflächen eingeführt werden müssen, eine eigene Existenz mit sich bringen, eine Existenz, die von gleicher Art ist, wie jene der getrennten Absätze selbst. Getrenntes und Trennendes im Raume sind immer schon zwei Glieder räumlicher, gleichartiger Vorstellungsweise.

Dies besagt nun nichts Anderes, als dass in Wirklichkeit eine einfache Reihung von räumlichen Eindrücken überhaupt nicht möglich ist. Wir können die abstrakte Vorstellung einer solchen zwar durch Anbringung einer Reihe weisser Punkte etwa auf einer schwarzen Tafel veranlassen, indem wir zur Bildung dieser Abstraktion auffordern. Dabei aber lassen wir die schwarze Tafel als neutrales Medium auffassen, von ihrer räumlichen Bedeutung absehen. Wir nehmen sie wie Zeit hin, nur als die Ermöglichung jener Reihenfolge weisser Flecke. Heimlich aber erkennen wir den Eigenwert der Tafelfläche dadurch an, dass wir sie in gleichen Abständen zwischen den Kreidepunkten erscheinen lassen. Wir benutzen doch eine alternierende Reihung von Kreisen und Entfernungen — abstrahiert, von Punkten und Linien, — um die allgemeine Tatsache einer einfachen Reihung gleicher Eindrücke graphisch darzustellen. Eine Reihe gleicher Säulen in gleichen Abständen können wir, wenn wir bloss an die Säulen denken, als einfache Reihung bezeichnen. Der wirkliche räumliche Eindruck aber ist der eines geregelten Wechsels — eines Rhythmus. Denn sobald wir die Abstände unregelmässig nehmen, empfinden wir diese Ordnung als unrhythmisch. Es hat sich ja aber nichts an der Form der Säulen geändert, auch ihre Folge ist geblieben. Aber ein anderes ist entzogen worden, — das zweite Glied der Alternanz, — das Mass Raum zwischen den Säulen.

Das abtrennende Glied im Raume unterscheidet sich von dem begrenzenden Eindruck in der Zeit dadurch, dass ihm die gleichen Eigenschaften zukommen, wie dem, was es trennend gliedert. Es ist dadurch mit dem Getrennten an und für sich vergleichbar. Das Mittel

führt sich selbst als Element ein und wird daher in seinen Wiederholungen vom Menschen gleichmässig gestaltet. Ungleichmässigkeit der trennenden Glieder würde den Rhythmus sprengen und dann eine einfache Reihung übrig lassen, die doch nur auf Umwegen in das Bewusstsein gelangen könnte. Das trennende Glied bezeichnet nicht nur, es tritt in die Reihung ein auf gleicher Grundlage.

Dagegen steht der Schalleindruck in einem unmittelbaren Kausalverhältnis zu dem von ihm begrenzten Teil der Zeit. Er gliedert noch garnicht, er macht erst wahrnehmbar, — als Zeit warnehmbar. Er fungiert nicht in seinem zeitlichen Wert — in seiner Dauer — sondern nur als Zeiger. Hier ist das Trennende ein ganz Anderes als das Herausgetrennte. Es wird nicht rhythmisches Element. Gedacht ist dabei an eine Folge von Schalleindrücken, deren Eigenwerte nur in mit Zeit unvergleichbaren Empfindungen bestehen, die, — wie Herbart es nennt — «so nahe als möglich momentan sind». Der entsprechende Fall zu einer so — durch diskontinuierliche Schallreihe — hergestellten rhythmischen Situation ist nicht die gleichmässig abgeteilte Raumfläche, sondern die zusammenhängende Fläche oder Masse — eine einheitliche Kalkwand etwa.

Wird eine solche für Den, der sie mit seinen Sinnen durchmisst, durch räumliche Zeichen in Absätze gegliedert, so ist der gleiche Fall eingetreten, wie ihn die Sonderung jener Schallreihe durch Betonungs- oder Zeitwechsel darstellt. Es muss von Rhythmus gesprochen werden. Jene «Sonderung des Ungeschiedenen in gleiche Absätze», von der Köstlin spricht, ist in Wirklichkeit, sobald es sich um Raum handelt, schon immer eine alternierende Reihung. Sie wird also auch in ihren einfachen Fällen von der folgenden historischen Untersuchung als Rhythmus angesehen werden.

Die Gelegenheit für Rhythmus liegt auf dem Gebiete der Baukunst in denjenigen Sinnesbewegungen des Geniessenden, die im Nacheinander an eine Dimension gebunden sind — die dritte Dimension des gerichteten Raumes. Es ist dies diejenige, von der man gesagt hat,[1] sie sei überhaupt nichts unmittelbar «Gesehenes», diejenige jedenfalls, welche am nächsten zu zeitlicher Anschauung führt. Weil ihre Gliederung damit

[1] Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie, Leipzig 1897, S. 424.

allein die Möglichkeit eines Rhythmus nach Art von dem zeitlicher Künste gewährt, hat Schmarsow ihr Gestaltungsprinzip als «Rhythmus» bezeichnet. Ihr allein kommt diese Eigenschaft zu, so wird sie ihr wesentlich.

Die Untersuchung hat sich nun nicht damit zu beschäftigen, in welchem Grade und von welchen Stilen die Möglichkeit der Rhythmusbildung auch im engeren Sinne ausgenutzt worden ist. Sie wendet sich einem Gebiet architektonischer Schöpfungen zu, in dem überall durch Anordnung von Formen auf gleichmässiger Grundlage die rhythmische Situation vollendet ist, in dem die Bewegung, in ganz besonderer Weise zum Zweck erhoben, die Form gleichmässiger Gruppierung gefunden hat. Es ist dies das Gebiet der basilikalen Anlage.

Diese Anlage entstammt der Jugendzeit des Christentums. Es war der Sinn derer, die sie schufen, der sichtbaren Welt von Grund aus abgekehrt. Es war nicht mehr eines leibhaftigen Gottes Wohnung zu errichten, wie im antiken Tempel, der in seinem Innersten ein Körperliches, das plastische Gottesbildnis, umschloss. Der Gott der Christen war unsichtbar. Eine unmittelbare Darstellung war ausgeschlossen, Plastik, das alte Mittel anschauender Verehrung, unmöglich geworden. Das Unsichtbare musste sich vertreten lassen — und diese Vertretung bestimmte sich nach der Fähigkeit, es vorzustellen. Es nahm vorübergehend Gestalt an in den Lehrern, die es verkündeten. Es versinnlichte sich freier in heiligen Handlungen. Das Göttliche wurde nicht als beständiger Inhalt des Raumes gewusst, seine Macht war durch Ereignisse auszulösen. Ein Weiteres folgte daraus: jenem Ungreifbaren, das sich in Wirkungen darstellte, mussten die Empfänger zugeführt werden — sie mussten Raum erhalten, diese Wirkungen und auch deren Sinnbilder zu erleben. Zur Darstellung gehörte der Verehrende. Also auch das Haus der Gemeinde war zu bauen. Für eine Menschenmenge musste ein Raum gebildet werden — ein Raum, der von der Anschauung des Göttlichen und der Form seiner Verehrung zu bestimmen war. Beide Elemente erforderten, dass hier das Eigentlichste der Architektur zu Worte kommen musste, das, was keiner anderen Kunst räumlicher Vorstellungen möglich ist. Nicht, was der Mensch plastisch vor sich aufstellen, nicht, was er malerisch vor seinem Auge ausbreiten kann, nicht der Aussenbau also, kann formbestimmend wirken, — sondern was der Mensch um sich herum als Ziel, als Grenzen, als Bedingungen der eigenen Bewegung gestalten kann: der Innenraum.

Und in der Tat, — noch niemand hat bestritten, dass auch die fertige Basilikalform — wie die frühsten christlichen Anlagen — durchaus sich von innen her entfaltet.

Wir erkennen das Wesentliche ihres Innenraums in zwei Bestandteilen, in Langhaus und Apsis. Es ist ein Bau im Grundriss durch eine Linie, der andere durch einen Punkt gerichtet — zwei wesentliche mathematische Anhalte, für die Bedeutung beider Räume, für ihre Bestimmung. Das Langhaus zerlegt sich in der Regel in drei Schiffe. Ein mittleres, von bedeutender Höhe und Breite, beherrscht zwei gleiche — in beiden Ausdehnungen geringere — an den Seiten. Allen dreien gemeinsam ist die Grösse in der dritten Dimension, die jene der anderen überwiegt.

Die Apsis, auf halbrundem Grundriss, schliesst den Langraum in seiner Mitte ab. In vielen Fällen legt sich noch ein Querhaus zwischen beide Teile. Doch ist das wesentliche schon ohne dieses gegeben.

Der innere Gegensatz dieser zwei Räume — ihre Gegenstellung — ergibt sich höchstwahrscheinlich aus ihrem Zweck. Die Apsis — in ihrer Umfassung einer unsichtbaren aufrechten Axe — ist die Stätte göttlicher Wirkung, das Langhaus — in der gleichmässigen Begleitung der einen Tiefenaxe des Raumes — die Stätte menschlichen, zustrebenden Empfangens. Die Langhausanlage ist längst geradezu als Ausdruck religiöser Anschauung empfunden worden.[1] Es ist auf den Ausdruck hingewiesen worden, den die Perspektive den tragenden Säulen des Mittelschiffes verleiht. Witting[2] hat nun — durch Abweisung anderer Erklärungsversuche, — im höchsten Grade wahrscheinlich gemacht, dass der Sinn jenes «Ausdrucks» wirklich die Ursache der ganzen baulichen Anlage ist. Er hat für die Entstehung der Basilika eine wichtige Verehrungsform herangezogen, das Fest der Eucharistie, eine Weiterbildung des christlichen Gedächtnismahles. Er hat den geschichtlichen Vorgang dargestellt, wie allmählich die Gemeinde von dem Mithandeln im religiösen Akt ausgeschlossen wurde. Für die Dreischiffigkeit der Räume hat er die Erklärung aus jenem Stadium der Entwicklung vorgeschlagen, in dem nach zwei seitlich aufgestellten Behältern hin die Gläubigen in Zügen gingen, um den Diakonen die Speise abzuliefern. Die Ueberhöhung und Verbreiterung des Mittelschiffes — die aus dem frühchristlichen Gemeindehause die Basilika macht — bringt er mit jenem letzten Stadium

[1] Sehr klar bei Schnaase, III, 53.
[2] Die Anfänge christlicher Architektur, Strassburg 1902, S. 69—89.

zusammen, in dem für die Gemeinde die heilige Handlung ein «Schauakt» geworden ist.

Selbst wenn sich die Annahme eines unmittelbaren Kausalverhältnisses nicht bestätigen sollte, so bleibt doch die kirchengeschichtliche Tatsache im höchsten Grade wichtig, dass die Basilika jenem wichtigen religiösen Schauakt Platz gewährt.

Die Apsis wird damit bei einer bedeutsamen Form der Verehrung zu einer Art von Bühne, das anstossende Langhaus zum Raume der Schauenden. Der Schauenden — nicht der Zuschauer. Ein derartiger Zweck würde eine theatralische Anordnung hervorgebracht haben. Es kommt hier nicht darauf an, dass jeder sieht, sondern dass jeder weiss, wo die von seinem Körper weit — wie vom Auge ein Bild — abgeschobene Handlung vor sich geht. Die Richtung — zum mindesten der Körper, wenn nicht der Sinne — ist in jener Axenlinie angegeben, die den Grundriss des Gemeindehauses bestimmt. Und eine Bahn ist ihnen ebenfalls bezeichnet. Das Mittelschiff — mit der Reihe der Stützen, zwischen denen die Seitenräume erscheinen, mit der festen Masse der Obermauer darüber und dem Lichtgaden, der hoch von oben seitlich die Sonnenstrahlen dem Raume zuführt, — das Mittelschiff umschliesst in zwei parallelen Wänden die Bahn, die am klarsten, ohne Ueberschneidung, das Ziel zeigt. Das Mittelschift gibt durch Ausdehnung und Beleuchtung den Sinnesbewegungen den Spielraum, der nötig ist, um Ordnung zu gewinnen für das Nacheinander einer vorwärtsstrebenden Bewegung.

Denn diese ist nun das innere Leben des Langhauses, wie das Abfangen der Bewegung den Apsidialraum beherrscht, — zum Zweck ihr hier die göttliche Macht zu bieten. Dieser ist das Ziel, jenes ist der Weg. Dort ist ein Raum, der steht, hier ist ein Raum, der geht.

Dieses «Gehen des Raumes» ist nun aber nicht in einer einzigen Handlung jedes Subjektes zu erschöpfen, so wie musikalische Bewegung innerhalb der Zeit jedesmal gänzlich in der Aufnahme des Geniessenden hergestellt wird. Vielmehr wird sie im Bewusstsein durch eine Reihe verschiedener Vorgänge erreicht, erhält aber in diesem den wirklichen Bezug auf eine bestimmte Bewegungslinie. Die Feier der Eucharistie weist der Gemeinde doch höchstwahrscheinlich Ruhe des Körpers an. Eine ganze Anzahl Gläubiger wird sogar nicht einmal die heilige Handlung mit wirklichen Augen sehen können. Die Gliederung des Raumes selbst, der der Bühne zustrebt, wird also im Bewusstsein aus Stücken einzelner Erlebnisse hergestellt werden.

Zudem ist gewiss die Eucharistie nicht die einzige Gelegenheit ge-

wesen, die den Christen in sein Gotteshaus hineinzog. Die Apsis war mehr, als die Bühne für jene eine Festlichkeit. Auch das Langhaus hatte weitergreifende Bedeutung. Dem Einzelnen war es zweifellos möglich, allein und bei freiem Raume sich dem Heiligsten zu nähern. Aber gerade dann schwebte über dem ganzen Raume die Erinnerung seines kultlichen Sinnes. Dann war es dem Christen möglich, die ihm bewusste Bedeutung des Raumes, der ihn seinem Gott entgegenhielt, in eigenes, zeitlich geordnetes Erlebnis der Formen umzusetzen. Auch dann noch wird er, langsam wandelnd, nicht körperlich die Mitte des Raumes genau eingehalten haben, — aber die Gleichartigkeit der begrenzenden Wände samt ihren Durchbrechungen im Untergeschoss musste in seinem Bewusstsein von diesen Räumen enthalten sein, und gemeinsam mit ihrer Parallelität den Bezug auf eine Mittellinie ihm einprägen.[1] Tatsächlich ist diese ja — bei Gleichmässigkeit der beiden parallelen Wände — die mathematisch festzulegende einzige Ausdehnung, innerhalb deren die Eindrücke von jenen aus bei gleichmässiger Fortbewegung der Blickpunkte gleichmässig wirken können. Wurde auch vielleicht in keinem einzelnen Falle das Erlebnis bestimmt auf dieser Linie wirksam, — in der Vorstellungseinheit wurde sie dennoch bindend. Und da diese in allen Fällen das Endgültige, das Eigentliche ist, so bleibt der Umweg ein Umweg — aber er führt zum Ziele.

Und damit ist gesagt, dass hier ein grosses Gebiet geschichtlicher Tatsachen vorliegt, in dem die Bedingungen zur Rhythmusbildung durchaus erfüllt sind. Hier ist Bewegung unverletzlicher Bestandteil des Erlebnisses, zu dessen Auslösung der Raum sich gestellt und gestaltet hat. Hier ist diese Bewegung auf eine Gerade zurückgeführt, und durch parallele Begrenzungen von gleichmässiger Formanlage die rhythmische Situation vollendet —: im Langschiff der Basilika.

Nun hat sich die basilikale Anlage als die lebensfähigste aller frühen christlichen Bauformen erwiesen. Bis an das Ende der Gotik hat sie das Mittelalter beherrscht. Durch Jahrhunderte der Geschichte hindurch, ist damit der Beobachtung des Rhythmus in einer grossen Mannigfaltigkeit schöpferischer Leistungen in der Langschiffgliederung ein Forschungsfeld gewährt. In vielen, ja den meisten Fällen wird die Bewegung im Langschiff nicht unmittelbar am Chorschluss abgefangen, sondern erst in einem Querschiff abgeleitet. Immer aber handelt es sich darum, den Menschen ästhetisch auf einer Bewegungslinie einem Ziele zuzuführen. Alle Langschiffgliederungen haben darin ein wesent-

---

[1] Vgl. Dehio, S. 106.

liches Gemeinsames, das sie zu einer einheitlichen Gruppe für die Forschung zusammenschliesst.

Die Entwicklung der rhythmischen Gesetze vermag ein Mittel der Stilbestimmung zu werden. Darum soll als besonders günstiges Beispiel eine Kunst herangezogen werden, in deren meist trefflich erhaltenen Werken gerade diese Art von Zeugnissen eines Stilsinnes in gutem Zusammenhange überliefert ist. Es ist die Kunst eines obendrein von der Natur gerade für diese Arbeit begünstigten Volkes: die romanische Architektur der Normandie.

Die Begünstigung lag vor allem in dem späten Eintritt der Normannen in die baukünstlerische Arbeit des Abendlandes. So lange diese noch wesentlich darin bestehen musste, die grundlegenden, zumal basilikalen Formen des Kirchenbaues zu erhalten und vor allem dem Norden anzupassen, lebten die Normannen ihre Kraft im Zerstören aus. Sobald genug getan, sobald im zehnten Jahrhundert der abendländische Geist zu den Ansätzen einer eigenen — eben der romanischen — Stilbildung erstarkt war, erschienen auch die Normannen zur Mitarbeit. Grundriss und Einzelformen fanden sie in allem Wesentlichen vor, und so wurde die eigenste Leistung einer unverbrauchten Kraft gerade auf das beschränkt, worin wir Rhythmus erkennen müssen. Ein ausgeprägter Sinn für Regel und Gleichmässigkeit erleichterte alles Konstruktive. Es ist dabei sehr wahrscheinlich, dass auch für die wichtigste Leistung des Romanischen auf diesem Gebiete — nämlich für die Wölbung — die Erfahrungen eines anderen Volkes, der Lombarden, ihnen zur Verfügung gestellt wurden. Es ist bezeichnend, dass sie mit grosser Gleichmässigkeit die strenge kluniazensische Klosterreform aufnahmen, die ihnen durch Wilhelm den Abt von Fécamp 1010—1031 gebracht wurde. In allen übrigen Leistungen der Architektur von der Vorarbeit Anderer unterstützt, in allen Grundlagen durch strenge Organisation von der Zersplitterung bewahrt, richteten sie die starke Lust an der Bewegung, die in ihnen lebte, auf Alles, was Gliederung ist. Ein grosser Teil ihres Werkes ist dadurch seinem Wesen nach im engeren Sinne rhythmisch.

Es muss dabei gesagt werden, dass gerade hierin die französische Normandie selbst sehr in der Hauptrolle bleibt. Nach England geraten in stärkerem Grade die Einzelformen, die — ebenfalls bezeichnend — im Ornament streng geometrisch oder animalisch, aber nicht vegetabilisch sich bilden. Die Gliederungsgesetze verfallen mehrfach

ableitenden Weiterbildungen. In England ist vor allem kein Weg zur Wölbung. In einigen Prachtstücken sind freilich gerade hier die rhythmischen Gruppierungen um ihrer selbst willen weiter entwickelt. Indes, nur bei unmittelbarer, deutlicher Beziehung zum künstlerischen Stammlande sollen hier englisch-normannische Bauten verwertet werden.

Es wird im Folgenden ein stetiger Zusammenhang in den Wandlungen der rhythmischen Gruppenbildung aufgesucht. Die Leistungen vieler einzelner Persönlichkeiten werden unter einen Gesichtspunkt gerückt, dem die Gestalten der Schaffenden nicht erscheinen können — auch da, wo Namen zu nennen wären. Die rhythmische Arbeit wird in keiner Weise als bewusst vorgestellt. Es handelt sich nicht um die Absichten der Künstler, sondern um die Wege der Kunst.

Eine Geschichte von Grundsätzen wird versucht, die eine eigene Art der Zeugnisse von Stilgesinnung sammelt, eine Geschichte, die von Einzelformen nicht abhängt. Es soll die Geschichte einer Auswahl sein, einer Auswahl in der A n w e n d u n g von Formen, — nach dem Werte, den sie für die Bewegung besitzen.

II.

METHODISCHE UND GESCHICHTLICHE VORUNTERSUCHUNG AM BASSE-OEUVRE VON BEAUVAIS.

Die Einleitung hat in den Grundzügen festgelegt, was die nun beginnende geschichtliche Betrachtung verfolgen will: Formen — und zwar rhythmische — der Leitung von Sinnesbewegungen.

Die Art und Weise, solche zu untersuchen, muss zunächst bestimmt werden. Ferner ist es notwendig, für die Wandlungen des architektonischen Rhythmus durch die Normannen — als besonderen Fall der Untersuchung — einen geschichtlichen Wertmesser zu gewinnen — naturgemäss durch die Bestimmung der fertigen Werte, die jenes Volk vorfand.

Für beide Zwecke bietet sich als bequemer Gegenstand der Betrachtung das sogenannte Basse-Oeuvre an, die alte Kathedrale von Beauvais.[1]

Dieser Bau — in nächster Nachbarschaft der Normandie gelegen — ist Ende des zehnten Jahrhunderts vollendet. Er vertritt also in der nordfranzösischen Entwicklung die Zeit kurz vor dem Eintritt der Normannen in die Baukunst.

Die unentwickelte Form des Romanischen, die in diesem spätkarolingischen Bau herrscht, wird günstig sein, um Mittel und Wege festzustellen für diese Untersuchung, die dem Romanischen nachgehen will.

---

[1] Abgebildet bei Dehio I, 85, 1.

Durch eine Betrachtung der Langschiffgliederung im Basse-Oeuvre soll beiden nächsten Zwecken zugleich gedient werden.

Der Fussboden dieser Kirche war, soviel wir wissen, in keiner Weise gegliedert. Von der Decke lässt sich nur sagen, dass sie durch Querbalken gebildet war.

Beide Hochwände sind von ganz gleicher Form und in den Axen aller Glieder einander entsprechend. Jede von ihnen öffnet sich in einer Bogenpfeilerstellung nach den Seitenschiffen. Die Breite der Bogen ist das Vierfache von der der Pfeilerstirnen. Die Archivolten sind durch die Abgrenzung ihrer Fugenschnitte deutlich aus der Mauer herausgehoben, und zwar so, dass je zwei zugeordnete Bogenschenkel auf ihrem gemeinsamen Pfeiler noch einen Abstand von ihrer eigenen Breite zwischen sich lassen. Die Pfeiler selbst, von rechteckigem Grundriss, die breitere Stirne dem Haupteingang zugekehrt, stehen ohne Basis auf dem Boden auf. Unregelmässig sind einige von ihnen an den Schaftkanten abgefast, und dadurch ist eine Art von Kapitälansatz gewonnen worden.

Ueber dem Pfeilergeschoss folgt die architektonisch völlig ungegliederte Obermauer — an die von aussen das Pultdach des Seitenschiffes sich anlehnt — und über dieser die Reihe einfacher Mauerfenster mit bogenförmigem oberen Abschluss, den ebenfalls der Kranz der Fugenschnitte umschreibt. Ueber jedem unteren Bogen steht ein Fenster. Der Abstand beider voneinander beträgt um ein Geringes weniger als die Scheitelhöhe der Arkade über dem Boden.

Die Fenster der Seitenschiffe entsprechen durch Zahl und Axenstellung den Scheidbogen in gleicher Weise, wie die des Lichtgadens. Aber sie setzen ziemlich hoch an der Wand an, und ihr oberer Teil fällt aus dem Gesichtskreise des im Hauptschiff befindlichen Beobachters.

Welche Angaben für die Sinnesbewegungen des Subjektes sind nun in diesem objektiven Bestande enthalten? — Zu bequemer Beantwortung der Frage darf — nach den Erörterungen der Einleitung[1] — das Erlebnis im Langschiff als ein Vorwärtswandeln vorgestellt werden. Die Gesamtheit aller Möglichkeiten seiner Erfahrung lässt sich in diese Vorstellung übersetzen, die der endgültigen Einheit im Bewusstsein immer noch am nächsten kommt.

Welche Angaben also sichern dem Wandeln eine künstlerische Form im Menschen?

Der Fussboden gibt nur die Fläche an sich, auf der die Körper-

---

[1] Vgl. I, S. 17.

bewegung möglich ist, das heisst, die Bahnbreite und -länge. Er ist ungegliedert.

Ihm parallel läuft die Decke; die Querbalken folgen einander schnell und ohne Rücksicht auf die Stellung und die Zahlenverhältnisse der Fenster und Bogen. Das Dunkel des Sparrenwerkes legt sich als eine gleichmässige Schicht flach über das Ganze. Also müssen die Gesetze des Erlebens aus der Gliederung der beiden Hochwände entnommen werden. Das heisst: nicht nach oben oder unten, sondern nach den Seiten muss der Mensch sich wenden.

Am nächsten aber steht ihm dort die Arkade. Deren Glieder sprechen zugleich durch ihr Höhenverhältnis und den inneren Zusammenhang ihrer Masse am deutlichsten zu seinem Körpergefühl. Die räumliche Lage und der körperliche Wert verbinden sich also — hier wird die künstlerische Aufnahmetätigkeit eingeleitet. Hier gibt sich zuerst zu erkennen, in welcher Weise das Kunstwerk die Sinnesbewegungen ordnen will.

In gleichen Abständen folgen einander die Pfeiler. Der Mensch schreitet entlang, — und regelmässig wechseln neben ihm Raum öffnende und Raum schliessende Teile. Regelmässig wechselt in ihm die Vorstellung eines nahen Körpers mit jener der Aufhebung der nahen Masse, mit dem Hinausblicken in den Nebenraum. Und in ihren Wiederholungen ergeben die gleichartigen dieser Gebilde unter sich immer wieder gleiche Vorstellungen. Dieser regelmässige Vorstellungswechsel ist eine alternierende Reihung, eine einfache Form von Rhythmus. Er liefert damit die Elemente zu einer Bewegung, die in sich keine Bedingung für die Dauer des Gesamtverlaufes enthält, ihren Sinn vielmehr erst durch den Abschluss finden kann. Das heisst also: diese Anordnung erzeugt die Beziehung auf das Ziel. Sie wirkt eine Begleitung des wirklichen Ganges. Für das Erlebnis im Menschen ist damit schon der rhythmische Charakter im Grossen gesichert. Und in welcher Richtung muss — dies zu erreichen — der Mensch wesentlich sein Auge einstellen?

Den nächsten sicheren Anhalt hat dieses an den körperlichen Gliedern der Alternanz. Die Gleichheit der Zwischenräume ermöglicht eine Zusammenfassung der Stützen. Im Umwege ergibt die alternierende Reihung eine einfache. Die Pfeiler — obwohl sie nicht alle gleich gebildet sind — haben ein Gemeinsames in der Richtung ihrer Vorderflächen, die alle in einer Ebene liegen. Diese Eigenschaft erkennt das Auge schon beim Eintritt des Menschen in den Kirchenraum. Indem es sie feststellt, führt es eine im Wesent-

lichen lineare Bewegung aus, eine Bewegung von einem Punkte aus einseitig vorwärts — entlang den Pfeilern. Der Mensch wendet sich seitwärts, aber er fixiert keinen Punkt, er blickt auch nicht zurück. Er schaut, soweit er an der Arkade hinsieht, nicht gerade aus, gewinnt aber immerhin eine parallele Linie zu der des Geradeausschauens. Er bewegt sein Auge in der Länge des Untergeschosses, der Wand. Von den drei Dimensionen des gerichteten Innenraumes — dessen erste und zweite wir in die Vorderebene der Eingangswand verlegen — durchmisst er die dritte: die Tiefe. In dieser bewegt sich sein Auge, es bewegt sich vorwärts.

Im wirklichen Vorwärtswandeln des Körpers wirkt dieses erste Erlebnis bestimmend weiter. Im Entlanggehen an den Stützenflächen braucht das Auge nur stets in einer Richtung — vom Eingange her nach dem Chore hin — zu schweifen. Es braucht nicht die Mitte des Gegenstandes ins Auge gefasst zu werden, um die künstlerische Anleitung zu dieser Bewegung aufzunehmen — freilich nur, soweit es sich eben um diese Bewegung handelt.

Sie ist deshalb nicht die einzige, weil die Arkade als räumliche Wirklichkeit dreidimensionalen Wert hat. Sie ist nur die erste, die wir erkennen. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie ausschliesslich den Zusammenhang der Glieder verfolgt, dagegen keine Stellung zu diesen selbst im Einzelnen bedingt. Aber diese sind ja da, werden in ihrer Wirklichkeit erfasst. Sie sind untereinander ungleich, und gerade die vor den anderen herausgehobenen, die abgefassten, Pfeiler geben der Untersuchung ein deutliches Zeichen für die Bewegungen, die der Einzelwert der Glieder dem Subjekt abfordert. Der Unterschied unter ihnen zwingt zum Vergleich. Er betrifft aber im Wesentlichen nicht den körperlichen Kern der Stützen, sondern nur die vorderste Schicht. Dieser Vergleich beansprucht also eine andere Art von Sinnestätigkeit, als jener zwischen den Stützen und den Bogenöffnungen. Jener erfolgte auf einer viel breiteren Grundlage von Sinnesbewegungen. Es handelte sich bei ihm um den Gegensatz von aufrechten Körpern mit Raumöffnungen. Den zu erkennen, brauchte es keine Stellung zum einzelnen Gliede; die einseitige Entlangbewegung des Körpers, mit beliebigen, auch schrägen Ansichten für das Auge, genügte. Hier aber erhält die Unterscheidung im Wesentlichen nur die Stirnflächen der Stützen als Feld angewiesen. Die Bildung der eingekehlten Pfeiler ist symmetrisch. Ihre Form legt sich nach zwei Seiten auseinander, also auch nach der vom Chore hinwegführenden. Dies bedingt aber eine ganz bestimmte Richtung

des Blickes. Um eine begrenzte Breite aufzufassen, richten wir das Auge auf deren Mitte.[1] Das heisst: wir stellen uns dem Gegenstande gerade gegenüber. In seiner Mitte haben wir einen Ruhepunkt. Dorthin, — hier also nach der Pfeilermitte — schnellen jene Seitenbewegungen wieder zurück. Die konstituierende Sinnesbewegung für die Breite ist hier eine Richtung senkrecht zur Wandhöhe, senkrecht vor allem aber zur Tiefenaxe des Mittelschiffes. Das Ergebnis ist die gerade Richtung seitwärts, freilich mit dem Ende in einem Punkte, von wo aus gleichmässig nach beiden Seiten hin und zurück gegangen wird. Der Punkt selbst ist zwar nicht in der Form unmittelbar bezeichnet, dennoch aber durch die Lage gefordert.

Die übrigen Pfeiler sind nun nicht so entschieden dem Menschen entgegengerichtet. Aber da der Vergleich als Vergleich auch sie betrifft, so wird auch auf sie zu eine gerade Seitwärtsbewegung zur Feststellung ihrer Breite erfolgen. Ja, die Gleichartigkeit im Grossen mit den abgefasten Pfeilern wird den Breitenwert in ihnen stärken. Während der Zusammenhang der Vorderflächen in einer Ebene durch einseitig vorwärtsgehende Bewegung — also nur in seitlichen Wendungen des Menschen erfasst wird, verlangt die Abgrenzung der einzelnen Stützenflächen jedesmal Bewegungen nach zwei Seiten, wenn auch noch so kurze, und wirklich seitliche Einstellungen des Subjektes. Die zweite Dimension der Stützen wird im ersteren Falle wie Tiefe erfahren — in einseitiger Bewegung. Diese Erfahrungsform soll im weiteren als Anschauung der Länge bezeichnet werden. Im anderen Falle ist dieselbe Dimension wirkliche Breite.[2]

Der Wechsel der beiden Pfeilerformen ist nicht geregelt. Der Rhythmus erschöpft sich im Wechsel der Stützen überhaupt mit den Bogenöffnungen. Der Vergleich bewegt sich — obwohl unrhythmisch — in der Richtung der Tiefenaxe. Die Pfeiler alle kehren sich dem Menschen zu — so fordern sie eine Richtung seitab von der Tiefenaxe. Und es ist auch im weiteren Aufbau Gelegenheit gefunden worden, den Breite schaffenden Richtungen grösseren Nachdruck, und damit den Schwingungen der gesamten Aufnahmetätigkeit stärkere Ausladung zu geben. Es ist dies geschehen in dem Teil der Arkade, mit dem diese in das obere Geschoss eingreift, der Zone der Archivolten selbst. Ueber jedem einzelnen Pfeilerstamme ist hier aus dem Ansatz zweier Bogenschenkel und dem mittleren Wandstück eine Dreiteilung ent-

[1] Wundt, Grundriss der Psychologie, S. 143.
[2] Vergl. Schmarsow, Unser Verhältnis zu den bild. Künsten. Leipz. 1903. S. 112.

standen, von Teilen fast gleicher Ausdehnung über dem Stamm, aber verschiedenen Formen. Und zwar sind zwei gleiche äussere Glieder einem andersartigen mittleren zugeordnet. Es ist also eine Art erweiterter Symmetrie entstanden, Symmetrie mit betonter Mitte. Aber diese erweiterte Symmetrie ist von einer eigenen Art. Die äusseren Glieder — die Bogenschenkel — haben eine selbständige Form, die nach aussen strebt; diejenige des Mittelgliedes ist durch die inneren Begrenzungen der äusseren Glieder allein gegeben. Dadurch verliert die Dominante stetig an Kraft mit der Abwicklung der zugeordneten Formen durch den Sinneseindruck. Die wesentlichste, eigentümlichste Bedeutung der Symmetrie, die Macht, die äusseren Glieder auf das Mittelstück zurückzubeziehen, ist nur in nächster Nähe des Pfeilerschaftes vorhanden. Mit dem sich stetig entfernenden Aufstieg der Bogenschenkel verliert das selbst nicht positiv geformte Mittelstück an Kraft, sodass der Beschauer alsbald in die Machtsphäre des Bogens hinübergezogen wird. Und hier geschieht das, wovon eben gesprochen wurde: das nachdrückliche Einfangen des Blickes für eine gerade seitliche Richtung hinein in den Nebenraum. Denn der Bogen ist nun als Einzelwert herausgehoben. Er ist eine in sich abgeschlossene Form, als solche deutlich gemacht durch die äussere Umgrenzung. Es mag dabei daran erinnert werden, dass im gewöhnlichen Falle der alten Pfeilerbasilika die Fugenschnitte der Bogen sich unmittelbar auf dem Pfeiler treffen. Dadurch gleiten die Bogen in stetigem Flusse. Bei der Anordnung, die hier waltet, findet der Blick, der den Bogen umfasst, ringsum die Wand, und vor allem aussen jenseits der Ansatzpunkte ein freies Wandstück, von dem der Bogen sich absetzt. Dasselbe, was bei senkrechter Stellung zum Pfeiler als Dominante eines symmetrischen Systemes wirkt, bewährt sich bei gleicher Stellung zur Raumöffnung als ein Beleg der Geschlossenheit des Bogens als Einzelform. Diese ist aus der gebundenen Bewegung herausgehoben. Sie ruht in sich durch die wesentliche Eigenschaft, dass der höchst gelegene Punkt — der Scheitel — von beiden Enden gleich weit entfernt ist. Sie hat damit vor allem den Wert einer begrenzten Breite. Durch diese Form schon ist die Bahn in die Tiefe des anschliessenden Raumes — seine Breite, vom Eingang aus gerechnet — fest abgegrenzt, gerichtet. Die Breite der Oeffnung verlangt ja das Einsetzen einer Mittelaxe. Diese trifft nun noch auf das Fenster in der Wand des Seitenschiffes, die der Pfeilerwand parallel geht. In einer, zu Fenster und Bogenöffnung senkrechten Ebene liegen beider Mittelaxen. Diese Beziehung der Axen zwingt durch ihr Dasein das Subjekt,

sie zu konstatieren, d. h. beide Axen zu verbinden. Dadurch bestimmt sie die Richtung der Sinnesbewegungen in diesem Falle als eine zur Tiefe des Hauptschiffes senkrechte.

Hier ist ein primitiver Fall einer Möglichkeit, die im Verlauf der Architektur-Geschichte der Normandie besonders reich ausgenutzt worden ist, der Möglichkeit, an dieser Stelle eine eigene Bewegung einzuleiten. Die Verbindungslinie ist hier in sich noch nicht weiter gegliedert, aber sie ist vorhanden. Es kommt zu keiner befriedigenden optischen Einheit, weil nicht die gesamte Erscheinung des Fensters der Bogenöffnung untergeordnet ist — durch den hohen Ansatz der Fenster. Aber es kommt zu einer Lageeinheit auf einer Linie senkrecht zur Tiefe.

Diese ist wichtig als Schwingung der gesamten Aufnahmetätigkeit. Die einzelnen Einheiten, die diese Schwingungen bilden, sind dann wieder aufgereiht in der zweiten Dimension der Wand, die als Länge der Tiefe des Schiffes parallel läuft. So werden sie für den Sinn des Ganzen verwertet. Sie sind bequem gebunden durch das oben bereits besprochene Mittel einer sich selbsttätig lösenden Symmetrie über den Stützen. Sobald durch Verschiebung des Standpunktes der vorwärtsschreitende Mensch der räumlichen Machtsphäre des Bogens entzogen ist, wächst die Kraft der in jene Bindestellen gelegten Symmetrie, die festgestellt und aufgenommen sein will, dann aber — wie oben erläutert — mit gesteigerter Leichtigkeit wieder weiterführt zum nächsten Bogen. Der erneuert dann das Erlebnis.

In der Arkade ist aber noch die Kraft zu einer weiteren Richtung vorhanden. Der Bogen, der den ihm gerade gegenübergestellten Betrachter in die Tiefe des Nebenraumes führt, gewährt gleichzeitig eine abgeschlossene aufrechte Einheit, nicht nur von begrenzter Breite, sondern auch von begrenzter Höhe. Die einzelne Bogenstellung hat eine Form, die sich über der Breite gleichmässig erhebt, um in der Wölbung zu einem höchsten Punkte, dem Scheitel, aufzusteigen, der von den äusseren Enden gleichweit entfernt ist, am weitesten aber von allen Punkten auf dem Boden innerhalb der Bogenbreite. Also eine gleichmässige Richtung aufwärts ist damit gegeben, — aufrecht stehen ja auch die Stützen — die dritte grosse Richtung im Hauptraum.

Aus der Wand ergeben sie sich, ja alle drei, Vorwärts, Seitwärts, Aufwärts. Aber die einzige gerade Richtung, die das Vorwärts ihr völlig entnimmt, ist ihre «Länge»: die Parallele zur Tiefenaxe des Hauptschiffes. Sie verlangt seitliche Wendungen, aber keine seit-

liche Stellung senkrecht zur Wand. Diese ist dagegen den beiden anderen gemeinsam: der Richtung seitwärts — die in der dritten Dimension des Raumes geht, dessen Vorderebene die vordere Wandfläche ist — und der nach aufwärts, die deren erste Dimension durchmisst. In beiden Fällen steht der Beschauer senkrecht zur Wand: im ersten, um mit seinem Sinne entweder seitwärts zu gehen und eine feste Breite um den Blickpunkt zu gewinnen, oder um geradeaus durch die Oeffnung hindurchzudringen; im zweiten, um von unten an der Wand hinaufzugehen. Beide Richtungen sind also in der bei senkrechter Stellung aufgenommenen Arkade verankert. Und es ist nun die Frage, wie weit im ferneren Aufbau der hier angeregten dritten Hauptrichtung entsprochen ist, welche Kraft ihr zugestanden wird.

Es folgt über der Arkade das Obergeschoss mit der Reihe der Fenster. Zwischen diesen und den Bogen liegt, wie bei der Beschreibung hervorgehoben wurde, ohne alle plastisch deutliche Begrenzung die Obermauer und schafft einen Abstand zwischen Fenstern und Bogen, der fast gleich ist der Scheitelhöhe der Arkade. Die Wand ist hier nicht mehr, — wie sie es unten vermöge ihrer Durchbrechung ist — Vorderfläche eines Raumes, sondern aufrechte Ebene. Die gerade Richtung seitwärts, die im unteren, durchbrochenen Teil stark mitspricht, fällt von hier an aus, soweit sie Tiefe vermittelt. Nur in den Fenstern taucht sie kurz zur Erlangung von deren Breite auf. Die senkrechte Richtung nach oben hat sich wesentlich nur mit einer einzigen anderen auseinanderzusetzen, der in der zweiten Dimension der Ebene einseitig als «Länge» vorwärts gehenden.

Nun reicht freilich für die Obermauer die Quelle nicht aus. Gewiss war hier malerische Dekoration vorhanden. Aber es ist unbekannt, in welcher Weise diese dem Rhythmus diente. Um nun wenigstens dem Methodischen gerecht zu werden, da der Anspruch des Historischen nicht befriedigt werden kann, soll im Ausweg dieses Stück so, wie es jetzt dasteht, betrachtet werden — eine Betrachtung, die nur den Wert haben will, eine Lücke in der theoretischen Ueberlegung zu vermeiden. Zudem führt die Behandlung des plastisch Ungegliederten als Einheit nicht einmal allzuweit vom Wesentlichen ab, weil flächenhafte Gliederung gegenüber voll körperlicher ihr Gebiet doch als Masse zusammenhält. Und überdies muss die vollständige Gestaltung wenigstens ein rohes Bild ihrer selbst in der Aufstellung der Gliederungsmasse ergeben haben.

So bleibt zunächst das Höhenverhältnis der Ebene zur Betrachtung.

Die Höhe der Fläche von den unteren Fensteransätzen an aufwärts ist geringer als der Abstand der letzteren von der Arkade. Dieses Verhältnis spricht so stark, dass Alles, was zwischen Fenstern und Bogen liegt, zu einer Masse zusammenfliesst, zu einer Bahn. Freilich ist diese nicht durch körperliche Glieder abgegrenzt. Nach unten wogt die Masse zwischen Bogen und Pfeilermitte. Und oben geschieht die Herausgrenzung nur durch die Verbindungslinie der unteren Fensterbreiten, sobald diese vom Subjekt gezogen wird. Es ist dann eine Scheidung des ganzen Obergeschosses erreicht, in zwei übereinander ruhende Schichten, eine untere, ungegliederte, und eine obere, in der Fensteröffnungen mit Mauerstücken grösserer Breite wechseln. Durch den Mangel körperlicher Teilglieder aber ist diese Scheidung keine beständige. Das Subjekt muss sie vollziehen. Sie wird aufhören, sobald das Subjekt in eine andere Richtung hineingezogen wird. Dann muss die Masse nach oben und unten ausfliessen, vielleicht geradezu in eine andere Richtung geraten.

Dem Subjekt ist also die Form überlassen; und die Führung desselben ist keine gleichmässige. Die Masse ist als vorwärts gerichtet vorhanden nur, soweit sie vom Eingange her aufgenommen wird. Dies geschieht zunächst im perspektivischen Bilde. Für die Arkade kommt ein solches nur in den Stützen selbst als wesentlich in Betracht. Denn für die Archivolten, für die Raumöffnungen, fehlen ihm alle geraden Seitenbewegungen — der Raum der Seitenschiffe ist ausgeschaltet, — und die gliedernden Formen in Höhe und Breite sind unrhythmisch verschoben. Dagegen ist die Obermauer im Eindruck eine ungebrochene Fläche, ein Zweidimensionales. Die Perspektive wirkt nur als Verschiebung der äusseren Grenzen, d. h. als Verkürzung. In diesem Falle der optischen Aufnahme ist eine einheitlich vorwärtsgerichtete untere Schicht also ganz deutlich. Ferner ergibt sie sich unter bestimmten Bedingungen aus der Anschauung im Vorwärtswandeln, die gleichfalls vom Eingange ausgeht und die eigentliche Bewährung des gesamten Rhythmus bringen muss. Innerhalb dieser ist die Leitung des Subjektes abhängig von dem in der Arkade Erlebten. Dieses ist das Gegebene, das Primäre. In ihm liegen die Gesetze, die sich nachwirkend da einstellen im weiteren Verlauf, wo subjektiv gegliedert werden muss. Soweit die in die Arkade gelegten Anreize Vorwärtsbewegung auslösen, soweit muss demnach auch die parallele Längsrichtung im Obergeschoss empfunden werden. Das Bestimmende ist dann die Aufnahme der Glieder im Zusammenhang, in e i n e r Richtung. Deren Wesentliches ist dann nicht ihre Höhe und Tiefe, sondern

ihre Breite, diese aber im stetigen Entlang aufgefasst. Nur die nach der Chorseite hingehenden Bewegungen haben dabei Wesenswert. Der höher schweifende Blick, der das Obergeschoss unter dem nachwirkenden Eindruck dieser Tätigkeit trifft, wird daher auch dort die zweite Dimension als das Wesentliche empfinden lassen. Und zwar wird sie, wie gesagt, als Länge erscheinen, da nirgends einzelne Breitenstrecken auseinandergelegt werden, sondern der Blick einseitig von einem Punkte her, vom Eingange, vorwärts geht. Dementsprechend ist dann auch der Lichtgaden als eine vorwärtsgerichtete Horizontalschicht bestimmt, da der obere Abschluss der Obermauer ihm eine Grundlage gibt. Hier herrscht dann die Reihung. Die Fenster bilden eine horizontale Lageeinheit, in der ihre eigene Breite nicht zu Worte kommt. Und ihr Wechsel mit aufrechten Mauerstücken ist ein einfacher Rhythmus, entsprechend dem der Pfeiler und Bogenöffnungen in der Arkade. Der gesamte Aufwand rhythmischer Mittel ist oben geringer, aber, soweit er vorhanden, mit dem der unteren Gliederung in Beziehung gesetzt.

Diese Beziehung selbst aber ist gleichzeitig der Reiz zu einer anderen Richtung, die in ihrer Weise alle neutralen Werte, wie sie in der die Fenster allseitig umfliessenden Masse liegen, bis zu einem gewissen Grade umdeuten kann. Denn es sind ja eben in der Arkade gleichzeitig neben der Breite auch Tiefe und Höhe enthalten, von denen die erste freilich durch die Umwandlung der Wand in eine Fläche verschwindet, die andere aber ihre Kraft bewahrt. Diese tritt schon ein, sobald das Zusammenfallen der einzelnen Tonstellen beider rhythmischen Systeme konstatiert wird, die Tatsache also, dass die Fenster- und Bogenaxen je in einer Linie liegen. Das Aufnehmen der aufrechten Einheit einer einzelnen Bogenstellung fordert die Stellung senkrecht zur Wand. Die erwähnte Axenbeziehung ist die Geschichte der weiteren Aufwärtsbewegung. Sie bezeichnet sehr deutlich ihre Beschränkungen, den Grad ihrer Kraft. Denn nur die Axenlinie durchdringt die neutrale Zone der Obermauer ungeschwächt. Das Breitenmass des Bogens dagegen geht auf dem Wege verloren. Ihm gleicht weder die Fensterbreite, noch gar die Summe aus dieser und derjenigen der benachbarten Mauerstücke. Auch die Halbierung der letzteren ergibt eine fremde Grösse. Eine Bahn ist nirgends abgegrenzt. Die Masse, der subjektiven Gliederung in diesem Punkte der Betrachtung entzogen, fliesst ab, nach den Seiten, nach oben, nach unten. Das heisst: die aufrechte Einheit ist nur eine Linie, sie ist keine Fläche.

Dies bedeutet für das grosse rhythmische Erlebnis: die Wider-

halte gegen die Vorwärtsbewegung, die senkrecht zu ihr wirkenden Richtungswerte, werden nicht von restlos die Wand aufteilenden aufrechten Flächeneinheiten getragen. Die Träger dieser Widerhalte sind vielmehr eindimensional im Obergeschoss, während sie in der Arkade zwei-, stellenweise dreidimensional sind. Zweidimensional sind dort die symmetrischen Bildungen, die aufrechten Einheiten, dreidimensional die abgegrenzten Tiefenbahnen in die Seitenschiffe hinein. Es muss noch einmal daran erinnert werden, dass die Analyse sich, was die Obermauer betrifft, nicht auf eine Tatsache, sondern eine Ersatzhypothese gründete. Aber der Ersatz mag doch einigermassen entsprechen. Die Doppeldeutigkeit der Mittelbahn ist auch bei Flächengliederung nicht unmöglich. Zweifellos hat letztere sich dem rhythmischen Zuge des Ganzen angeschlossen. Dieses erlaubt es nicht, hier ganz Aehnliches, wie die Bandstreifen früher Pfeilerbasiliken anzunehmen. Es mag das Vorwärts wie das Aufwärts in objektiven Linien gegeben gewesen sein.

Damit scheinen die durch die Gliederung der einzelnen Hochwand erzeugten Bewegungsreize im wesentlichen aufgefunden zu sein. Sie sind aber je zweimal vorhanden. Zu beiden Seiten der mittleren Bewegungsbahn erhebt sich das gleiche Spiel von Reizen, entwickelt sich das gleiche System. Daher entsteht nun noch eine Frage von grosser Bedeutung: In welcher Weise wird die Verbindung der beiden Systeme hergestellt?

Beide Wände stehen einander gleichartig gegenüber, der Art, dass jedesmal die Mittelaxen zweier entsprechender Glieder in einer zu den Wänden senkrechten Ebene liegen. Diese Beziehung geht also von Bogen zu Bogen, von Pfeiler zu Pfeiler, von Fenster zu Fenster. So oft dieses Verhältnis zweier gegenüberbefindlicher Glieder vom Menschen festgestellt wird, so oft wird die Tiefenaxe senkrecht überschritten. Der Einfluss dieser Ueberschneidungen auf die Gesamtaufnahme, der Stärkegrad derselben, steht nun aber in Wechselbeziehung mit dem Verhältnis der Glieder selbst zu einander. Und dieses hat sich in folgender Weise herausgestellt: Am stärksten ist die Arkade gegliedert. Bogen und Pfeiler aber, die sie bilden, sind derart aneinandergebunden, dass sie in stetigem Flusse ineinandergleiten. Eine Zusammenfassung einzelner dieser Teile zu Gruppen mit Ueber- und Unterordnung ist nirgends eingetreten. Jeder Teil steht zum nächsten in der gleichen Wechselbeziehung als gleichberechtigtes Glied einer Reihung.

Demnach wird auch durch die Verbindung gegenüberliegender Teile niemals eine Gruppe hergestellt, sondern nur flüchtig gehen

Vergleiche hin und her, stets überwunden und weitergerissen durch die grosse Anlage der Einzelwand selbst. Der Wert dieser Ueberschneidungen würde, abstrakt dargestellt, nur jedesmal eine Linie sein, die Schnittlinie der Verbindungsebene mit der Bodenfläche. In der Obermauer versagt dann jeglicher Anhalt. Und die Zusammenfassung gegenüberliegender Fenster wird wohl überhaupt nicht mehr deutlich empfunden werden können, da die Beziehungen der einzelnen Fenster innerhalb der eigenen Wand untereinander und zur Arkade in erster Linie festgestellt sein wollen. Denn zwischen den gegenüberliegenden Arkadengliedern findet eine unmittelbare Beziehung statt. Die der Fenster wird nur mittelbar empfunden werden. Diese werden ja hauptsächlich von der Arkade aus lokalisiert. Die gerade Richtung seitwärts ist im Lichtgaden weggefallen. Im Untergeschoss aber, wo sie in die Tiefenbahnen der Bogen und die symmetrischen Bildungen hineingelegt ist, sind die Ueberschneidungen der Tiefenaxe geradezu die Verbindungen zweier nach rechts und links gerichteter Seitwärtsbewegungen.

Die Untersuchung hat in den Bewegungen des Subjektes, denen sie nachging, einige wenige Richtungen überall wiedergefunden, die beim Durchwandeln des Mittelschiffes vom Subjekt ausgehen. Da diese bei der Betrachtung des r h y t h m i s c h e n Vorgangs im Menschen sich zeigten, so muss hier, — wo es sich um diesen handelt — über sie Rechenschaft gegeben werden. Es muss klar gestellt werden, was sie für den Rhythmus bedeuten.

Es sind drei Hauptrichtungen: Vorwärts, Seitwärts, Aufwärts. In welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Und was bedeutet dies Verhältnis?

Die Dreizahl erinnert sogleich an die Tatsache der Dreidimensionalität des Raumes. Diese ist die wesentliche Eigenschaft einer bestimmten Vorstellungsart. Darum sind die drei Dimensionen vom Subjekt abhängig, mit ihm beweglich, stets von ihm aus zu rechnen.

Die nächste und grundlegende künstlerische Leistung ist in der Basilika[1] die Tatsache, dass der Raum «gerichtet» wird, das heisst, die Stellung des Subjektes nicht mehr beliebig ist, dass die Aufnahme des Raumes, auch soweit sie durch Körperbewegung geschieht, schliesslich die gleiche ästhetische Regelung erfährt, wie sie von Hildebrand[2] für die Augenbewegung gefordert wird. Der gerichtete Raum hat in-

[1] Selbstverständlich nicht nur in dieser.
[2] Das Problem der Form, Strassburg 1903, 4. Aufl.

sofern «feste» Dimensionen, als das rechtwinklige Verhältnis der Koordinaten durch den Ebenencharakter der Eingangswand und die gerade Erstreckung des Langhauses dargestellt wird, und als fernerhin das Subjekt ein für allemal in senkrechter Stellung zur Eingangsfläche — ob vor oder hinter ihr — zu denken ist, einer gleichartigen Stellung wie jener zur Bildebene in der Malerei. Dieses gerichteten Raumes dritte Dimension, seine «Tiefenaxe», ist nun die Bewegungslinie für das Erlebnis.

Der an ihr hin gerichtete Raum aber ist seitlich begrenzt von — selbstverständlich ebenfalls dreidimonsionalen — Räumen, die sich in bestimmten Formen ihm zuwenden. Es ist klar, dass in diesen für den nicht in ihnen sich befindenden Menschen ebenfalls eine eigene ästhetische Richtung, also eine eigene Richtung des Subjektes auf sie zu möglich ist, dass damit eine unendliche Fülle von Möglichkeiten sich erschliesst in dem Verhältnis dieser eigenen Richtbarkeit der seitlichen Eindrucksträger zur primären Richtung des Hauptraumes. Ja, da die Bewegungslinie in diesem an und für sich — also abgesehen von ihrem Ziele — räumlich inhaltlos ist, so ist das Auftreffen jener Räume die nächste, unmittelbare Quelle des Bewegungsinhaltes. Die Entscheidung über die Richtung des Subjekts zu jenen im Verhältnis zu seiner Richtung zum Hauptraume trifft die rhythmische Anordnung. Das mathematische Verhältnis aber ist folgendes: Weil die seitlichen Räume sich in rechtem Winkel an den Hauptraum anschliessen, eine Fläche mit ihm gemeinsam haben, so fallen zwei ihrer Dimensionen mit zweien von diesen in ihrer mathematischen Abgrenzung zusammen. Eine Dimension aber in jedem deckt sich mit einer im anderen zum wenigsten in der mathematischen Lage, also als Linie. Psychologisch könnten daher zwei mathematisch gemeinsame Ausdehnungen je zwei Werten offen stehen. Von den dritten ist es ohne weiteres anzunehmen.

Nun decken sich allerdings die ersten Dimensionen in beiden auch psychologisch. Der «sekundäre» Raum — wie er kurz genannt werden möge — darf nicht mit dem Seitenschiff verwechselt werden. Er ist grösser als dieses, umfasst die Wand einschliesslich des Seitenschiffraumes. Auch der freie Teil der Mittelwände ist — als körperhafte Schichtung mit Fensterdurchbrechungen, eine Schichtung, die vermindert und vermehrt werden kann, — einer dreidimensionalen Ausgestaltung zugänglich. Primärer und sekundärer Raum teilen also die Höhe.

Aber die Ausdehnung in der Tiefe des Hauptraumes — dessen

dritte Dimension — ist für den seitlichen Raum die zweite. Die Tiefe des letzteren aber entspricht linear der Breite des ersteren. Die Behandlung dieser psychologisch doppeldeutigen Ausdehnungen wird also entscheidend sein.

Bewegt sich der Mensch in einer Basilika vorwärts, so durchmisst er mit der Tiefe des Mittelschiffes die Breite des Wandkörpers. Er durchmisst sie! Er geht einseitig von einem Punkte aus vorwärts, wie es das Wesen der Tiefenanschauung ist — er lässt sich ständig begleiten, — und so wird sich jene Ausdehnung der Wand seiner Bewegung glatt anschliessen. Sie ist dann, — wie oben geschildert wurde (vergl. Seite 24) so als Tiefe behandelt, Länge. Der Mensch geht dann an ihr entlang vorwärts. Es ist oben nachgewiesen worden, dass diese Richtung in Objekten in ihr dargeboten wird — in allem Nacheinander.

Sie kann aber auch anders behandelt sein. Bei der oben besprochenen Form der Anschauung kommen Abgrenzungen in ihr nicht vor. Und doch müssen sie in ihr möglich sein. Sie wurden als nötig erwiesen in symmetrischen Bildungen, in Pfeilern und Bogen. Psychologisch ist dieselbe Ausdehnung dann aber völlig verändert. Denn sie verlangt nun in jedem Falle vom Subjekt die Feststellung eines Punktes. Alsbald geht dessen Richtung senkrecht zur Tiefenaxe des Mittelschiffes, nicht mehr parallel. Sobald die Breite wirklich Breite sein will, gehört sie dem sekundären Raume an. Das Auge sucht sich — gerade seitab von der Hauptrichtung — einen Mittelpunkt, von dem es gleichmässig nach zwei Seiten und von den Enden wieder zu jenem zurück gehen kann. Bei Gleichheit der mathematischen Lage ist also ein ausgeprägter Unterschied der psychischen Bewegung da. Diese erfolgt in der zweiten Dimension des primären Raumes, in die Tiefe des sekundären. Es ist dieselbe, die auch — über jene Punkte des Auftreffens hinaus — bis in die Fenster der Seitenschiffe hineinreicht. Dann ist sie freilich Zweck, nicht nur Bedingung, wie für die Abgrenzung der Breite. Immerhin aber vereinigen sich die Bewegungen auf solche Mittelpunkte zu mit den mathematisch sie fortsetzenden in die Tiefe des Wandkörpers unter dem Begriff der geraden seitlichen Bewegungen.

Sie führen senkrecht ab von der Hauptrichtung.

Das gleiche leisten auch die Bewegungen in der Höhe des Wandkörpers.

Seitwärts und Aufwärts stehen also gemeinsam dem Vorwärts gegenüber.

Das Vorwärts wird erzeugt durch die Werte, die der Länge der Wand — in gleichmässiger, einseitig gerichteter Folge — dienen.

Das Seitwärts wird durch die Abgrenzungen in der Breite der Wand und die Gestaltung in der Tiefe des Wandkörpers bewirkt, das Aufwärts aber durch alle Werte der ersten Dimension.

Diese letztgenannten Richtungen liefern bei einer Einstellung des Subjektes zu zweit alle drei Dimensionen, die der Wandkörper, als eigener Wert angeschaut, entwickelt. Sie sind die Wirkungen jenes Auftreffens der Nebenräume, indem sie dem Subjekt eine andere Stellung abnötigen, — und zwar immer wieder auftauchend, vorübergehend, im Nacheinander. Sie sind Richtungen des Widerhaltes. Der Widerhalt aber belebt das Vorwärts. Im Widerhalte liegt die Ermöglichung des räumlichen Rhythmus.

Daraus ergibt sich — was der eine Zweck dieses Abschnittes ist — die Methode der weiteren Untersuchung. Denn es liegt in der Hand des Künstlers, die drei wesentlichen Richtungswerte in dem Stärkeverhältnis zusammenzustellen, das vom Gesetze seines Schaffens gefordert wird. Diese Werte durchdringen sie jenachdem in verschiedenem Grade. Aus dem Spiel dieser Grade ergibt sich das rhythmische System. Die Geschichte dieses Wertverhältnisses, dieser Grade, ist die hier beabsichtigte Stilgeschichte. Die sicherste Methode dieser Stilgeschichte wird darin bestehen, jene Wertverschiebungen bei möglichst gleichen Bedingungen festzustellen. Dann werden die Verschiedenheiten zu Stilzeugnissen. Im hier gewählten Falle muss also zunächst das Langschiff der flachgedeckten, emporenlosen, kurz, der zweigeschossigen Basilika betrachtet werden. Der historische Sachverhalt muss diese Untersuchung billigen. Die Bauten dieser Anordnung bilden eine geschlossene Einheit. Denn es sind ihnen — gerade in der Normandie — die Anreize an die Wände allein gebunden. Und die Träger der Gliederung sind überall von gleicher Art — Bogen und Fenster, Stützen und Mauer. Alle derartigen Kirchenbauten sollen vorweg gemeinsam erforscht werden. Denn, wenn sie auch bis in das zwölfte Jahrhundert hineinführen, und wenn auch schon im elften Jahrhundert der dreigeschossige Aufbau mit Emporen oder Triforium zu herrschen beginnt, so bieten sie doch die gradlinige Entwicklung einer bestimmten Anfangsform. Und die darf auch da noch weiter verfolgt werden, wo die höher führende Abzweigung längst stattgefunden hat. Diese Kirchenbauten sollen betrachtet werden nur auf ihre rhythmische Gliederung hin. Die Frage nach den örtlichen und persönlichen Quellen der einzelnen Wandlungen soll zurückgestellt werden.

Vor dem Uebergang zur Normandie selbst muss aber auch die zweite Aufgabe dieses Abschnittes zu Ende geführt werden. Das Wertverhältnis der Widerhaltsrichtungen zueinander und zur Hauptrichtung im Basse-Oeuvre zu Beauvais ist abschliessend festzustellen. Die erste Anwendung der Methode liefert so gleichzeitig einen gewissen geschichtlichen Masstab, ein Bild von dem Zustande der Rhythmik kurz vor den Leistungen der Normandie.

Im Langschiff des Basse-Oeuvre hat sich die Vorwärtsbewegung nur im unteren Geschoss, das dem menschlichen Körper nahe ist, mit beiden einfallenden Richtungen auseinander gesetzt. Im oberen Geschoss ist nur noch die aufsteigende Richtung als Gegenwert vorhanden, dem gegenüber der schwache Breitenwert der Fenster ganz verschwindet. Die eigentliche Bewegung in die Tiefe des Wandkörpers, des Nebenraumes ist verschwunden. Im Untergeschoss nun sind die stärkeren Widerhalte in eine gleitende Vorwärtsbewegung hineingezwungen, ohne sich zu Gruppen zu ordnen. Die Verschiedenheit der Stützen ist nicht zur Rhythmusbildung verwandt worden. Das Gemeinsame der Masse gegenüber den Oeffnungen überwiegt und überstimmt die Verschiedenartigkeit. Das erinnert unbedingt an die Regellosigkeit in der Säulenbildung früher, altchristlicher Basiliken. Der Wechsel von Körper und Raumöffnung ist wichtiger, als der von Körper und Körper. Seitwärtsbewegungen entstanden zum Vergleich der Stützenflächen, freilich mit geringer Ausdauer. Nachdrücklicher sind diejenigen in den Nebenraum hinein. Dort kam es aber nicht zu einem Unterordnen des ganzen Seitenschiff-Fensters seiner Erscheinung nach. Es blieb bei der Axenbeziehung. Aufwärtsbewegungen entstanden ausser durch die Stützen, deren Richtungseinheit bedeutend den einzelnen Höhenwert überwiegt, in den Bogenöffnungen. Bei weitem die meisten rhythmischen Werte sind in das Untergeschoss gelegt. Die körperliche Nähe zum Menschen scheint diesen Reichtum zu bestimmen. Die Empfindung für Gewicht erscheint hier noch als bequemere Grundlage des Rhythmus gegenüber der reinen optischen Tätigkeit im Herstellen und Erkennen von Lagebeziehungen.

Im Obergeschoss folgte wahrscheinlich eine rhythmisch doppeldeutige Zone, die der Auslegung von der Arkade her unterworfen war, im ganzen also doch als vorwärtsgerichtete Schicht wirkte. Wie schon bemerkt: Es ist dies durchaus möglich, und sogar wahrscheinlich in einem Bauwerk an der Schwelle des eigentlich Romanischen, mit dessen Ausbildung erst die flächenhafte Gliederung stetig zurückging. Im übrigen war auch die Aufwärtsbewegung nicht mehr

durch eine begrenzende Breite als Flächenaufstieg durchgeführt. Sie kam nur als Linie durch die neutrale Zone hindurch. Die Widerhalte also sind nur noch linear. Die geraden Seitenbewegungen in die Tiefe fehlen überhaupt. Damit triumphiert im Obergeschoss die Vorwärtsrichtung, die nur durch ein einfaches rhythmisches System gegliedert wird. Dasselbe entspricht dem zwischen Bogen und Stützen.

Die Wand ist also wesentlich in zwei Hauptgebiete zerlegt, in denen die Werte der Richtungen verschieden dargestellt und gemischt sind, das Untergeschoss und das zweiteilige Obergeschoss, dessen oberer Teil wieder zum Untergeschoss eine etwas engere Beziehung hat. Die Grenzen der Gebiete laufen — auch innerhalb des letzteren — horizontal. Das ist aber im ganzen der Grundsatz der altchristlichen Raumbewegung. Verschiedene Gebiete der Bewegung sind aus einander gleichen Gliedern gebildet, aus den Arkadenteilen für sich, aus den Lichtgadenteilen für sich. Sie sind horizontal begrenzt, und die Tiefe des Raumes ist in ihnen unmittelbar dargestellt. Das ist in altchristlichen Basiliken überall zu beobachten.

Für die Erzielung des gesamten rhythmischen Systems ist in hohem Grade die Leistung des Subjektes herangezogen. Körperliche Weiser fehlen gänzlich. Räumliche Beziehungen, Lageeinheiten sind es, die erkannt sein wollen und dem Subjekt die zu ihrer Erkenntnis notwendigen Aufnahmerichtungen abzwingen. Auf diesem mittelbaren Wege durch das ungenau arbeitende Subjekt, dem die Erfahrung leicht einen Weg abnimmt, wird der Rhythmus des Erlebens hergestellt. Das gilt im engeren Sinne für das obere Geschoss. Ueberall tauchen keimende Einzelwerte empor, aber noch vermögen sie sich nicht der Gesamtwand zu bemächtigen. Sie bestehen nebeneinander, und sie wirken flüchtig. Die Aufreihung in der Tiefenrichtung des Mittelschiffes löst alles Zusammenstreben einzelner Glieder mit sehr geringem Widerstande.

III.

BETRACHTUNG ZWEIGESCHOSSIGER NORMANNISCHER FLACHBAUTEN ZUR AUFSUCHUNG DER WESENTLICHEN RHYTHMISCHEN GRUNDSÄTZE FÜR DIE ENTWICKLUNG IN DER NORMANDIE.

1. Die Entstehung der Travée.

Die älteste wichtige Kirche der Normandie ist die Abteikirche von Bernay im Departement Eure. (Abgebildet Ruprich-Robert[1] T. XI, Dehio T. 86, 3). Dieser Bau wird von Ruprich-Robert seiner Vollendung nach auf ca. 1050 festgesetzt. Nach Dehio ist er 1024—1025 beendet worden. Der ursprüngliche Zustand ist nicht mehr vorhanden, jedoch durch Analyse wiederzugewinnen.[2] Der hier in Betracht kommende Zustand vom Anfang des elften Jahrhunderts ist etwa in folgender Weise zu denken.

Die Kirche ist eine zweigeschossige flachgedeckte Basilika, gegliedert im Langschiff in eine Pfeilerarkade, Obermauer und Lichtgaden ohne alle Dienste oder Simse. Jede Wand enthält fünf Bogeneinheiten. Die Bogen aber sind gestelzt und verhältnismässig bedeutend höher als in der Kathedrale von Beauvais. Die Scheitelhöhe ist etwas mehr als die Hälfte der Gesamthöhe, während im Bau des zehnten Jahrhunderts die Obermauer bis an den Lichtgaden allein schon der Höhe der Arkade fast gleich kamen. Hier ist die Obermauer sogar niedriger als

[1] Ruprich-Robert. L'architecture normande aux onzième et douzième siècles.

[2] Die Untersuchung fusst hier auf der Ansicht von Dehio, die unter Hinweis auf Forschungen von Bouet (Bulletin monumenlal t. 31) auf Seite 287 der Kirchl. Bauk. des Abendlandes ausgesprochen ist.

der Lichtgaden und verhält sich zu diesem der Höhe nach beinahe wie zwei zu drei. In entsprechender Weise sind auch die Massverhältnisse innerhalb des Untergeschosses stark verändert. Die Breite der Bogenstellung ist wenig mehr als das Doppelte der Stützenbreite, während sie im Basse-Oeuvre fast das Vierfache war. Ferner ist sie nur etwa die Hälfte der Scheitelhöhe über dem Boden. Dort aber war sie ganz gleich der Stützenhöhe, die eigentliche Bogenhöhe aber war nur deren Hälfte. Der Abstand zweier Bogenschenkel schliesslich auf ihrem gemeinsamen Pfeiler ist nicht gleich der Schenkelbreite, sondern zweimal so gross als diese.

Die Proportionalität ist also eine wesentlich andere als im Basse-Oeuvre. In der eigentlichen Gliederung, den Formen und ihrer Zahl- und Lagebeziehung hat Bernay mit jener alten Kathedrale die Axenbeziehung der Fenster und Bogen, den Mangel körperlicher Teilungsweiser und vor allem die Geschossfolge gemeinsam. Aber die Stützen sind alle gleich gebildet. Und die Fenster der Seitenschiffe sind, obgleich sie auch hier hoch ansetzen, doch so angelegt, dass ihre ganze Form mit dem oberen Abschluss völlig in das Bild eintritt, das sich dem Blicke durch den Bogen von der Mitte her darbietet.

Alles Dieses ergibt nun bereits ein wesentlich anderes Wertverhältnis der Richtungen gegenüber Beauvais.

In der Arkade fehlt vor allem der Unterschied der Stützen. Der gleiche Wert innerhalb des rhythmischen Systems ist durch gleiche Formen für das Auge ausgedrückt, dessen Einfluss darin also einen Zuwachs erhält. Ferner verhalten sich die Bogen zu den Stützen ganz anders. Dort waren Bogen, unterbrochen von Stützen, — hier sind Wandteile, unterbrochen von Bogen. Dort wuchsen die Spannweiten schnell zu einer Längeneinheit zusammen. Hier greift die Wand von unten bis oben durch, trennt in weiterem Abstande die Bogen, und setzt stärkere Massen- und Ausdehnungswerte zwischen sie. Das Uebergewicht der Spannweite über die Pfeilerbreite ist in Bernay nur noch gering. Die Vorwärtsbewegung hat nicht das Eilige wie in Beauvais.

Dieser Schwächung der Hauptrichtung entspricht eine positive Steigerung der Widerhaltsrichtungen. Die Symmetrie aus je zwei zugeordneten Bogenschenkeln und dem mittleren Wandstück ist auch hier vorhanden. Hier wie dort ist das Mittelstück nicht positiv geformt, sondern abhängig von den Aussengliedern. Dagegen ist im Fall von Bernay, wo die Grenzen weiter vom Mittelpunkte abgerückt sind, die Kraft der Dominante wohl an sich schwächer, als in dem von Beauvais, wo die Symmetrie auf drei etwa gleichen Streckenmassen fusste,

aber auch die Abnahme durch die sich entfernenden Bogen ist weniger stark. Der einzelne Bogen ist hier noch selbständiger als dort. Er begrenzt nun ferner, wie dort, eine Tiefenbahn hinein in den Seitenschiffraum. Und diese gerade Richtung seitwärts trifft nun, von dem Schnittpunkte mit der Wand als Tiefe ausgeführt, auf ein völlig dem Bilde eingeordnetes Fenster. Nicht nur dessen Axe, sondern seine gesamte Erscheinung ist Träger des seitlichen Widerhaltes. Aus einem eindimensionalen ist ein zweidimensionaler Widerhaltsträger geworden.

Ferner ist auch die aufrechte Einheit, die im Bogen gegeben ist, bedeutend stärker als in Beauvais. Wenn hier die Bogenform, so wie sie dasteht, von unten nach oben aufgenommen worden ist, so ist schon mehr als die Hälfte der gesamten Höhenausdehnung durchmessen worden. Das subjektive Richten der ungegliederten Obermauer ist dadurch wesentlich zu Gunsten des Aufstiegs beeinflusst. Der Weg vom einen Fensterrand zum anderen ist — im Gegensatz zum Basse-Oeuvre — weiter als der zum Bogenscheitel darunter. Der nähere Weg aber wird für den stärkeren Eindruck gewählt werden. Die Fenster werden also stärker in ihrer Einzelzugehörigkeit zum Bogen als in ihrer horizontalen Lageeinheit empfunden, die natürlich trotzdem vorhanden ist. Das heisst, das Durchgreifen der aufrechten Einheit durch die ganze Wand ist hier überhaupt entschiedener, die Vertikalität als Gruppenbildnerin kraftvoller.

Auch hier ist kein eigentliches Breitenmass angegrenzt, auch hier, genau genommen nur eine lineare Einheit. Aber die trennende Masse zwischen den Gruppen raumöffnender Teile ist innerlich zusammenhängender. Sie steigt von unten auf als Masse zur Höhe, und die Pfeilerbreite gibt bereits, in subjektiver Fortsetzung, einen Masstab für eine vertikale Zerschneidung auch der oberen Wand zwischen den Fenstern. Im Basse-Oeuvre dagegen stand der Pfeiler als Körper getrennt von der Wand über ihm, und konnte auch nicht einmal ein undeutlich empfundenes Teilmass an diese leihen.

Alles in allem ist das Ergebnis: Schwächung der Vorwärtsbewegung, Stärkung der Widerhaltsbewegungen, zumal, der aufrechten.

Der spätkarolingische Innenraum von Beauvais zerlegte sich in zwei übereinandergelagerte Schichten, deren Grenze horizontal lief. Jede wurde zum Gebiet einer eigenen Bewegung. Die Stützen bildeten also eine deutliche Einheit gegenüber dem zweiteiligen Obergeschosse. In ihnen lebte — stärker noch als die Beziehung zur Fensterreihung — ein eigener Rhythmus.

Im frühromanischen Bauwerk zu Bernay ist die Sonderbewegung

des Untergeschosses aufgehoben. Die Werte, die in jenem älteren Raum erst als die schwächeren auftauchten, haben schon dadurch freieren Spielraum gewonnen. Es ist das Bestreben deutlich vorhanden, den aufrechten Einheiten eine mehr als lineäre Kraft zu geben, den Umfang einer durch die Wand hin durchgreifenden Fläche zu gewähren. Die raumöffnenden Teile werden vermittelst der nun vom Boden zur Decke reichenden Mauerstücke näher zusammengedrängt. Nicht mehr wechselt unten Bogen mit Stütze, oben Fenster mit Wandteil, sondern es wechselt die Gruppe der Raumöffnungen mit dem einheitlichen Massenteile der durchgreifenden Wand.

Gegenüber der auch hier noch vorhandenen horizontalen Gebietsteilung, wie sie in Beauvais stark überwog, tritt die vertikale Teilung als ein Gegenwert auf, der zum Gegengewicht wird. Die Wage schwankt, vielleicht neigt sie sich schon nach der Seite vertikaler Teilung hin.

Geradlinig weiter in dieser Richtung führt die etwas kleinere Kirche S. Germain zu Pont-Audemer, gleichfalls im Departement Eure gelegen. (Abgebildet: Ruprich-Robert X und Dehio T 85, 5). Ruprich-Robert setzt diesen Bau in die Mitte des elften Jahrhunderts.[1] Dehio, dessen Abbildung aus dem Werk von Ruprich-Robert entnommen ist, gibt das zwölfte Jahrhundert als Entstehungszeit an. Die hier versuchte Stilgeschichte muss, wie sich später noch klarer herausstellen wird, zur Meinung von Ruprich-Robert zurückführen.

Das Langschiff hat nur je drei Bogeneinheiten an jeder Wand. Die Bogen ruhen auf Pfeilern, die mit einem Simse gegen sie abgesetzt sind. Der Abstand zweier zugeordneter Bogenschenkel ist etwa der gleiche wie in Bernay; nur treffen die Schenkel nicht unmittelbar auf dem Pfeilersims auf, sondern enden schon vor diesem auf einer horizontalen Steinschicht. Den inneren Pfeilerwänden aber ist nun je eine Halbsäule vorgelegt, herausspringend aus einem flachen viereckigen Kern, mit dem sie gemeinsam aus einer viereckigen Basis aufwächst. Ueber dem Kapitäl ruht eine Simsplatte, die genau den Pfeilersims fortsetzt. In jedem Bogen also stehen zwei Säulen, und diese tragen einen dem vorderen gleichen inneren Bogen aus Keilsteinen von nur etwas grösserem Schenkeldurchmesser. Der wagerechte Schlusskeilstein liegt gleich hoch der unteren Steinschicht des Vorderbogens. Der vordere Pfeilerabstand ist ziemlich genau das Dreifache von der Pfeilerbreite. Die Basisbreite der inneren Stellung ist wieder ein Drittel

[1] b. 61.

von letzterer, sodass zwischen dem Pfeiler und beiden ihm angestellten Säulen eine feste Ordnung des Masses herrscht, im Sinne einer erweiterten Symmetrie. Sehr nahe über den Bogenscheiteln folgt — abermals etwas Wichtiges — ein kräftiges, ganz einfaches Gurtgesims, auf dem dann unmittelbar die Fenster aufstehen. Die Obermauer ist so gut wie verschwunden.

Die Mauerfenster selbst sind in zwei Tiefenschichten gegliedert. Dem vorderen Fensterbogen ist ein zweiter in tieferer Lage einbeschrieben, und erst in diesem sitzt das stark erhöhte, aufgeschrägte Fenster. Auch hier ist der Keilsteinbogen in beiden Schichten durch die Abgrenzung der Fugenschnitte deutlich vom senkrechten Fensterrahmen abgesetzt.

Die Seitenschiffe sind so niedrig angelegt, dass der Dachansatz in einer Linie mit den Pfeilersimsen liegt. Das Fenster, dessen eigentliche Oeffnung ganz schmal ist, sitzt mit seiner Maueröffnung nach dem Schiff zu genau in der Mitte. Das Stück des Seitenschiffes tritt also jedesmal in ganzer Ausdehnung unter den Arkadenteil, hinter dem es gelegen ist.

Hier ist in der Proportionalität der bisher eingeschlagene Weg noch weiter verfolgt, in der einzelnen Gliederung aber noch Wichtiges hinzugekommen.

Wie in Bernay sind die Stützen einander gleich gebildet. Aber die Horizontale ist körperlich gegeben, ganz durchgehend im Gurtgesims, und in jedem einzelnen Falle in den Pfeilersimsen. Die Uebereinanderlagerung ist also deutlich ausgesprochen, und in der Verbindungslinie der Pfeilersimse ist die Vorwärtsrichtung sinnlich gegeben.

Dennoch ist ein grosser Schritt weiter getan in der Kräftigung der aufrechten Einheiten. Werte des Widerhaltes sind aufgestellt, die jene horizontale Gebietsteilung natürlich noch nicht vernichten, aber bereits in höherem Grade überstimmen können.

Das ist besonders durch Anreize zu intensiverer gerader Seitwärtsbewegung geschehen. Sehr wichtig ist als ein solcher die Pfeilerbildung. Im Basse-Oeuvre stand der Pfeiler der Mauer über ihm sehr selbständig gegenüber. Er trennte ferner die Bogen, ohne sich irgendwie nach den beiden ihm nahen Bogen zweiseitig auszulegen. Er war — in dieser Beziehung — einseitig gerichtet.

In Bernay war er schon mit der Mauer über ihm vereint der Gemeinschaft von Fenster und Bogen gegenübergestellt.

Hier in Pont Audemer ist er durch die seitlich hinzutretenden

Halbsäulen durchgehends symmetrisch gebildet. Das gibt erstens eine Form, die das Einsetzen einer mittleren Axenlinie fordert. Zweitens aber ist damit eine Wendung der Stützenbildung nach beiden Seiten erreicht, mithin die Zweiteilung des Pfeilers angebahnt, die letzte Bedingung für die Aufstellung aufrechter Einheiten von gleichmässigem vorderen Flächenumfang.

Zugleich ist das einzelne Pfeilergesims mit den anschliessenden Kapitälsimsen zur Bekrönung der Formeinheit der Stütze gemacht, und dadurch sein Wert als Breitenstrecke mindestens gleichgesetzt dem als Längenteil in der Gesamtlinie der Gesimse, die nur subjektiv hergestellt wird. Breite aber, zweiseitig von einem Punkte aus angeschaute, begrenzte Ausdehnung, fordert gerade, seitwärts gerichtete Sinnesbewegung.

Ferner ist die ausgesprochene Breite der Bogenstellung durch Symmetrie gesteigert, indem je zwei Halbsäulen in das Bild des Bogens an beiden Seiten eintreten.

Ganz bedeutsam aber ist die in gleicher Richtung in die Tiefe gehende Bewegung. Diese war in allen besprochenen Bauten vorhanden. Aber in Beauvais führte sie zu keiner völligen Bildeinheit. Eine solche war dann in Bernay erreicht. Auch hier ist sie, aber nun mit noch stärkerem Anschluss an die Masse der Arkade. Das Fenster nimmt genau die Flächenmitte ein. Die Bewegung selbst aber hat hier zwischen Scheidbogen und Seitenschiffwand ein Zwischenerlebnis. Auf der Tiefenstrecke hat sie durch den inneren Bogen zu gehen, der auf Halbsäulen ruht. Hier ist der erste Fall einer Gliederung der Tiefenbewegung vom Mittel-Raum in den des Seitenschiffes hinein. Der Vergleich zweier Schichten in der Tiefe bewegt sich eben auf der Tiefe. Auch diese Bewegung wird dadurch gegliedert. Auch ihr öffnet sich nunmehr ein Zugang zum Rhythmus.

Die aufrechte Richtung schliesslich ist durch die Proportionalität noch kräftiger geworden. Das Fenster sitzt so nahe über dem Scheidbogen, dass es fast ausschliesslich mit diesem zusammen empfunden wird. Nun ist ausserdem auch im Fenster dem Subjekt durch die Anordnung zweier Maueröffnungen gemeinsamer Mittelaxe in zwei Schichten eine gerade seitliche Tiefenbewegung abverlangt. Damit ist also auch der oberen Wand dreidimensionaler Wert gegeben. Auch hier lebt nun eine starke seitliche Widerhaltsrichtung. Und die Gleichartigkeit dieser Tiefenbewegung mit der unteren schafft ein neues kraftvolles Band der aufrechten Einheit. Denn der Vergleich der Raumöffnungen übereinander auf diese Tiefengliederung hin bewegt

sich ja wieder in der Höhe. Ein einheitliches Breitenmass ist auch hier noch nicht vorhanden. Es ist nur in allem vorbereitet.

Durch alles dieses steht S. Germain zu Pont-Audemer unmittelbar am Anfang der grossen Bahn, zu deren Geschichte diese Untersuchung ansetzen möchte. Auf ihr liegen alle jene Leistungen, die das architektonische Erlebnis in eine Reihung einander gleicher, in sich mannigfaltiger Einzelerlebnisse zerlegen.

In S. Germain sind alle Wandteile noch einmal besonders deutlich zusammengebunden durch horizontale Glieder, aber nur deshalb, weil zwischen ihnen ungebrochen aufrecht die Gruppen raumöffnender Teile stehen, die in allen drei Dimensionen für sich durchgegliedert sind.

Was auf der bisher betrachteten Wegstrecke geleistet worden, das ist, am Objekt gesehen, die Unterdrückung der Obermauer, die räumliche Annäherung der übereinander gelegenen raumöffnenden Glieder, die Einführung durchgegliederter Breiten- und Tiefenbildungen im Wandkörper, die Aufhebung einer besonderen Verschiedenheit der Stützen untereinander, die Zusammenziehung also auch der raumschliessenden Teile. Nicht mehr die gleiche Form, sondern die gleiche Funktion wirkt bindend.

Am Subjekt gesehen, ist es eine beträchtliche Herabsetzung von dessen Mitarbeit, eine Steigerung der vom Schaffenden aus objektivierten Mittel zur Leitung des seelischen Erlebnisses. Immermehr sammelt sich die Energie der Widerhaltsträger. Der sekundäre Raum, — die Raumkraft des Wandkörpes samt seinen Durchbrechungen — stellt sich immer wieder dem Subjekt entgegen, zwingt es immer wieder, für Augenblicke ihm eine gleiche feste Richtung zuzugestehen, wie sie von Anfang an der Hauptraum in seinem Bewusstsein erzeugt. Für Augenblicke! Alle jene Umstellungen, alles Umschlagen der subjektiven Richtung — das alles geht ja doch wieder von einer Linie aus, die von der primären Raumanlage eingegeben wird. Und das bleibt bindend.

Was in der zunehmenden Kräftesammlung des sekundären Raumes sich äussert, hat die Ueberschrift des Abschnittes bereits ausgesprochen: die Entstehung der T r a v é e. Diese ist hier, wo W a n d g l i e d e r u n g ins Auge gefasst wird, nicht als Gewölbejoch gemeint, sondern als eine diesem entsprechende E i n h e i t s g r u p p e im Wandkörper, eine Einheitsgruppe, die alle wesentlichen Glieder umfasst und in ihren Wiederholungen das Ganze schafft. Noch sind — in jenen frühen Bauten — Stellen, die sich neutral gegen die Deutung verhalten können.

Die Zuteilung aller Wandstücke an bestimmte Gruppen ist noch nicht objektiv festgestellt. Sie ist nur als Beziehung der Lage vorhanden, sie hat sich noch nicht zur Aufstellung eines völlig die Wand zerteilenden Körpers gefestigt. Es fehlt noch zur völligen Feststellung der Einheitsgruppe ein letzter Schritt.

2. Die Travée in der Wandgliederung.

Der letzte Schritt zur Aufstellung der Einheitsgruppe in der Wand, die kurz Travée genannt werden möge, scheint in der letzten Hälfte des elften Jahrhunderts getan worden zu sein.

In einer Anzahl zweigeschossiger flachgedeckter Basiliken jener Zeit ist durch aufsteigende Dienste[1] das Langschiff in aufrechte Kompartimente von einheitlichem Vorderflächenmass geteilt. Notre Dame sur l'Eau in Domfront (Orne) wird wohl die älteste dieser Kirchen sein. (Abgebildet Ruprich-Robert XXI, Dehio T. 84, 7).

Die Wand ruht in Bogen, deren Höhe zur Breite sich etwa verhält wie drei zu zwei, auf viereckigen Pfeilern, deren vordere Breite ein Viertel von der der Bogen ist. In der Weise wie in Pont-Audemer ist durch Einsprung ein innerer Bogen in tieferer Schicht geschaffen, der wie der vordere durch den Kranz der Keilsteine allein sich vom senkrechten Träger abhebt. Dieser ist hier keine Säule, sondern von rechteckigem Grundriss gleich dem Hauptpfeiler. Am Absatz der Bogenschenkel von der Stütze befindet sich auch hier ein Gesims, das ebenfalls den innen vorgelegten Pfeiler umläuft.

Von unten auf unmittelbar, genau in der Mitte des Pfeilers, steigt nun je eine gleichmässig ausgedehnte Halbsäule auf, die durch ihre Breite genau den Raum zwischen zwei Bogenschenkeln einnimmt und, das Pfeilergesims durchschneidend, bis nahe an den oberen Mauerrand gelangt.

Die Wand über dem Bogen ist nicht ganz so hoch als die Scheitel der Arkade. In ihrer Mitte — auch der Höhe nach — steht ein einfaches einschichtiges Mauerfenster. Im übrigen ist die obere Wand zwischen den durchlaufenden Halbsäulen ungegliedert. Ein Gurtsims ist nicht vorhanden. Die Seitenschiffe sind zerstört.

Die unmittelbare Vorwärtsbewegung auf ungebrochener gerader Linie ist in diesem Falle dem Auge, das die Bahn regelt, ganz unmöglich gemacht. Die durchgehende Horizontale des Gurtsimses fehlt

---

[1] Der Name «Dienst» soll hier beibehalten werden, obgleich er von einer Funktion stammt, die dieses Glied hier, als ästhetisches Mittel, nicht leistet.

überhaupt, und die Pfeilersimse sind stets in ihrer Mitte unterbrochen. Der Vorstellungswechsel zwischen Raumschluss und Raumöffnung, der in den zuletzt betrachteten Langschiffen die fortschreitende Bewegung zwar allein, aber doch ungehindert rhythmisierte, wird hier regelmässig unterbrochen, weil in der fortschreitenden Aufnahme seiner Elemente überall Formen notwendig erlebt werden, die eine entgegengesetzte Funktion haben. Das Auge, das in der Tiefenrichtung des Hauptraumes über die vordere Pfeilerfläche gleitet, erlebt als deren bestimmende Form den Dienst, der sie symmetrisch gliedert. Dieser aber zieht durch seine eigene Richtung das Auge nach oben, zwingt es, damit er ganz da sei, zu einer Widerhaltsrichtung. In entsprechender Weise trifft der Blick, der von der Eingangseite her den Bogen umspannt, am jenseitigen Ende das gleiche halbe Simsstück, von dem aus er den Bogenansatz verlassen, und fasst es rückschliessend mit diesem zusammen. Die Widerhaltsrichtungen sind also gerade an diejenigen Glieder besonders eng gebunden, die die eigentlichen Träger der Hauptrichtung zu sein pflegen, Bogen und Stützen. Diese Umwertung begann schon in Pont-Audemer, ist aber hier durch den Dienst noch kräftiger geworden.

Die gerade Richtung seitwärts wird auch hier gefordert, um Breitenwerte zu bestimmen und um die Tiefe zu vollziehen. Der Pfeiler ist — wie oben geschildert — nach zwei Seiten auseinander gelegt. Seine eigene Form fordert gerade seitliche Blickwendung. Vor allem aber fordert diese die nun entstandene deutliche Einheit des Bogens und der zwei ihm für sich zugehörenden Pfeilerstücke. Während in den früheren Anlagen nur der eigentliche Bogen und die innere Raumform der Arkadenöffnung einen abgeschlossenen Breitenwert hatten, gehören jetzt zu letzterer die zwei inneren Pfeilerstücke — von den Diensten aus nach innen gerechnet. Jetzt ist also ein ganzer Körper da mit einer inneren Massendurchbrechung, ein Körper, der in seiner gesamten Breite empfunden wird. Er ist dadurch geschaffen, dass jede Stütze zwei Teile aussondert, von denen jeder einem Bogen ausschliesslich angehört. Die Dominante des Systemes ist auch hier die unsichtbare Axe der Raumöffnung, wie in jenen Anlagen.

Ferner ist die Bewegung in die Tiefe des Nebenraumes in der gleichen Weise gegliedert wie in Pont-Audemer. In welcher Weise sie abgeschlossen wurde, das lässt sich in diesem Falle nicht mehr erkennen. Beide Bogenstellungen bilden auf der Tiefenaxe des sekundären Raumes eine Gruppe.

Die Aufwärtsbewegung aber hat — und das ist nun das Ent-

scheidende — ein festes Breitenmass durch den gleichmässigen Abstand der Dienste voneinander gewonnen. Sie ist, wie anfangs bemerkt, besonders leicht gemacht und zwingend. Ihr Gebiet hat nun den vorderen Umfang einer Fläche.

Die Dienste aber, zu deren Erfassung sie notwendig ist, verhalten sich neutral gegenüber dem, was sie abtrennen. Sie stehen als eigene Werte zwischen den neugewonnenen Bewegungsgebieten.

Das grosse Neue liegt für das Wertverhältnis der Richtungen darin, dass die Vorwärtsbewegung dem Subjekte nicht mehr unmittelbar durch das Verhältnis von Stützen, Bogen, Fenstern, Wandteilen abverlangt wird. Diesem wird allerdings gerade jetzt erst die gesamte Hochwand in einer alternierenden Reihung dargeboten, nämlich von durchgreifenden aufrechten Gruppeneinheiten und durchgreifenden, eine Axe gleichmässig umschliessenden Diensten. Aber die Macht der Gruppen, die alles enthalten, was bisher den Rhythmus trug, ist überstark, sodass die Dienste in die Abhängigkeit eines Kausalverhältnisses geraten. Ihr eigener Wert genügt nicht, sie zu einem ausgesprochenen eigenen Formzweck zu machen. Sie werden Mittel, jene anderen Glieder der Alternanz zu verdeutlichen. Die alternierende Reihung erzeugt eine einfache aus einer Anzahl einander gleicher Einheiten, Einheiten, die auf Grund der raumöffnenden Teile gebildet sind, und in denen sich alle drei Dimensionen künstlerisch ausprägen. Während die zweite Dimension im frühesten Falle in ihnen fast garnicht bestimmend enthalten war, ihre Aufnahme fast ausschliesslich als Länge erfolgte, und darum der unmittelbaren Vorwärtsbewegung diente, ist im Laufe der verfolgten Entwicklung auch sie immer deutlicher in die Träger der Widerhaltsrichtungen als deren begrenzte Breite hineingelegt worden. Damit aber hat auch sie sich an der Forderung einer zur Tiefenaxe senkrechten Richtung der Sinnesbewegungen beteiligt. Sie hat dieselbe Gerade als Bedingung gefordert, die für die Tiefe schon Vollzug ist. Jetzt ist die ganze Macht der Koordinaten, wie sie im Wandkörper enthalten ist, vereinigt, um für sich geschlossene Gruppen zu bilden. In ihnen kommen alle überhaupt angewandten Glieder je einmal vor. Ihre Einheit begreift also alle verschiedenen Gliederarten in sich.

Diese Gruppen selbst aber werden nacheinander aufgefasst. Der Dienst enthält als für ihn bestimmend gerade jene einzige Dimension, die dem sekundären Raum mit dem primären auch psychologisch durchaus gemeinsam ist — die Höhe. Schon dadurch — da die doppeldeutigen Dimensionen durch allseitige Richtung ganz zurücktreten — schliesst er sich

schwerer dem sekundären Raume an. Die Dienste stecken den Hauptraum ab, für lauter gleiche Erlebnisse an Gruppen für eine subjektive Umstellung, Erlebnisse, an denen sie nicht teilnehmen. Gerade diese enthalten alle bestimmenden Raumglieder, zumal die Oeffnungen. Die zweite Dimension ist im Dienste sehr wenig wichtig — sie besteht, zerschnitten in Breitenstrecken, in jenen gleichen Gruppen. Die Parallele zur Tiefenaxe des Mittelschiffes wird nicht in einem Zuge durchmessen. Und insofern wird die Tiefe selbst schliesslich mittelbar gegeben. Der Unterschied gegen das Altchristliche, wie es noch im Basse-Oeuvre wenigstens als Hauptwert lebte, liegt in dieser Mittelbarkeit. Dort war die Tiefe wirklich unmittelbar dargestellt, in allen Werten der zweiten Dimension der Wand, weil diese dort nur einseitig — wie Tiefe — abgelesen sein wollten.

Ein Bau von grösserer Entwicklung der Formen, weiter als Domfront gehend in der Vertiefung der Travée, ist die Kirche der Abtei von Montivilliers, im Departement Seine-Inférieure (Abgebildet bei Ruprich-Robert XVIII). Hier ist der grössere Reichtum der Form, wie er in S. Germain zu Pont-Audemer herrscht, in die frischgewonnene Travée wieder eingeordnet.

Die Bogenstellungen, etwa halb so breit als hoch, sind mehr als dreimal so breit als der vordere Pfeilerumfang. Die Pfeiler sind zerlegt in ein flaches Mittelstück, das in der Vorderebene der Wand liegt, und zwei aussen angestellte Viertelssäulen, hinter denen ein paralleles Flachstück hervortritt. Der aufsteigende Dienst verdeckt nicht das ganze flache Mittelstück, sodass die Säulen sich deutlich in ihrer tieferen Stellung von diesem abheben. Er ist, wie in Notre Dame sur l'Eau, ohne Basis, aber verhältnismässig von grösserem Durchmesser.

In tieferer Schicht ist auch hier dem Scheidbogen ein innerer Bogen eingestellt, der auf Halbsäulen gleicher Höhe und gleicher Kapitälform ruht. Der vordere Bogen ist durch eingelegten Rundstab gegliedert, während der innere von gewöhnlichem, viereckigem Querschnitt ist. Ein zweiteiliges Sims umläuft über den Kapitälen die ganze Stützenform, vom Dienst allein überschnitten. Die Wandhöhe über den Scheiteln der Arkade ist etwas geringer als deren Scheitelhöhe. Das Fenster ist — wie in Domfront — auch hier im mittleren Höhenabstand über dem Bogen angebracht. Es liegt als einfache Maueröffnung mit dem gewohnten bogenförmigen oberen Abschluss auf Säulen hinter einem Bogen, der in den Formen den vorderen Arkadenbogen ganz gleicht. Ein Sims läuft unterhalb dieses Bogens, das aber fast nur ein drittel Breite gegenüber dem Durchmesser des Dienstes

hat und von diesem durchschnitten wird. Ueber die Stellung des Seitenschiffensters und seine Gliederung ist aus der hier zu Grunde gelegten Abbildung bei Ruprich-Robert nichts zu entnehmen.

Die Vorwärtsbewegung ist also, wie gesagt, auch hier nur durch das regelmässige Nacheinander von zusammengesetzten Gebilden erreicht, in denen sie selbst nicht vorkommt. In der endgültigen Einheit kommt dann natürlich, wie auch in Domfront, die grössere Verwandtschaft der massiven Oberteile untereinander und der Arkadenglieder untereinander wieder zur Geltung als Erkenntnis einer Schichtung übereinander. Diese Schichten setzen sich aber in der Synthese aus lauter einzeln erkannten begrenzten Breitenwerten zusammen. Die Schichtung wird dadurch ein letztes Nebenergebnis, aber kein Mittel zur Leitung des Erlebnisses. In Montivilliers wie in Domfront sind die beiden Geschosshöhen einander etwa gleich, während in Bernay und stärker noch in Pont-Audemer die untere die obere weit überwog. Darin äusserte sich immer deutlicher die Gruppierungskraft der raumöffnenden Teile. Da körperliche Weiser fehlten, musste zunächst räumliche Annäherung die Arbeit leisten. Nachdem nun das Richten der Zwischenmasse dem schwankenden Subjekt entzogen und durch objektive Mittel gesichert ist, entfernen sich Fenster und Bogen ohne Gefahr voneinander. Ihre Einheit ist durch das Breitenmass des Dienstabstandes festgelegt. In Montivilliers ist diese Schichtung sogar wieder ausgedrückt — durch das Sims, das freilich an Körperwert bedeutend hinter dem Dienste zurückbleibt. Ganz dem Vorgang der Synthese entsprechend, — wie er an sich auch in Domfront, ohne Sims, gegeben ist, — wird das ganze Sims in einzelne Breitenstrecken zerschnitten, die von Dienst zu Dienst reichen. Es ist — hier auch objektiv — der horizontale Wert als eine Summe von Z w i s c h e n r ä u m e n dargestellt.

Durch die reichere Differenzierung der Pfeilerbildung ist die seitwärts gehende Richtung noch um einen Wert bereichert. Die Auseinanderlegung des Pfeilers war bereits in Domfront vollzogen, aber dort nur durch das Mittel des symmetrisch ihn aufteilenden Dienstes. Seine Form ohne diesen war nicht zweiseitig ausgelegt, sondern einfach viereckig. Der Absatz der Archivolten von der senkrechten Stütze war nur durch Sims geschehen, und der innere Bogen unterschied sich der Form nach nicht von dem Hauptscheidbogen.

Hier ist dagegen dem Dienste ein eigenes Gebiet in einem flachen Mittelstücke zugewiesen, und nach den Seiten sind Sonderstützen ausgeschieden in den eingestellten Viertelssäulen. Hier ist — auch vom

Dienste abgesehen, — durch seine eigene positive Bildung der Pfeiler in seiner Einheit nach aussen hin aufgehoben und zwei Bogen zugewandt mit je einem Aussengliede. Ferner ist — im Gegensatz zu Domfront — der eigentliche Bogen als reiche Gliederung mit eingelegtem Rundstab von dem als tragende Säule gebildeten senkrechten Teile abgehoben.

Der innere Bogen aber ist seinem rechteckigen Querschnitte nach wieder mehr der einfachen Wandform angenähert, als der tiefere Teil innerhalb des Wandkörpers.

Das alles will sagen: der Pfeiler ist auch in seiner Form nach in seine drei Funktionen aufgelöst, — die eine als Träger des Dienstes, die beiden anderen, gleichen, als Träger der nächsten Scheidbogen. Also ist die gerade Richtung seitwärts — als Bedingung der Breitenanschauung — für ein noch reicheres Erlebnis gefordert, am Pfeiler selbst sowohl als ganz besonders für die Bogenstellung.

In ihrer anderen Funktion aber — als Vollzug der Tiefenanschauung des sekundären Raumes — ist sie in verschiedenartige Erlebnisse gegliedert. Das tiefere Glied ist von weniger intensivem Formeneindruck als das vordere, bei dem die Tiefenbewegung ansetzt.

Schliesslich ist die Bogenstellung, — den zwei in ihr enthaltenen Funktionen nach — in eine besondere Stütze und ein besonderes Getragenes darüber zerlegt. Also die gerade Richtung aufwärts ist für die Erkenntnis dieses Formverhältnisses über das im Bogen enthaltene Gewichtsverhältnis hinaus gefordert.

Alle drei Dimensionen der Wand — mit den beiden Hauptbewegungsrichtungen und der einen gemeinsamen Stellung des Subjektes, die sie fordern — sind durch die Stützenbildung innerhalb des Untergeschosses noch bedeutsamer.

Die Aufwärtsbewegung innerhalb der Einheitsgruppe ergibt, wie in Notre Dame sur l'Eau, so auch hier die genaue Mittelstellung des Fensters innerhalb beider Ausdehnungen der Fläche. Der aufrechte Wert des Fensters erhebt sich über der Breitenstrecke des Simses. Und die Tiefenbewegung in die Schichten der oberen Raumöffnung hinein ergibt ein paralleles Erlebnis zu demjenigen im Untergeschoss. Auch hier wird der Blick wie durch ein Portal in eine tiefere Bahn geführt und findet auf derselben eine einfachere Bildung, mehr eine geschlossene Fläche, bevor er durch die dahinter liegende Oeffnung ins Freie tritt. Diese Wiederholung macht geradezu aus der Gliederung einen Rhythmus, insofern beide Raumöffnungen einer Gruppeneinheit angehören.

Es ist für das Stilgefühl der Normannen ein bedeutsames Kennzeichen, dass sie mit solcher Vorliebe Erlebnisse aus wirklich dem Durchschreiten zugänglichen Räumen, Innenraumeindrücke also, an Stellen wieder erwecken, an denen allein das Auge sie vermitteln kann. Diese Tiefenrhythmisierung findet sich nämlich gern auch am normännischen Aussenbau. Das beruht auf der Anerkennung des dreidimensionalen Wertes der Wand, der Wand als Körper, als Möglichkeit zur Raumentfaltung. Es sind geradezu projizierte Inneneindrücke, reliefplastische Verwertungen eigentümlich architektonischer Empfindungen. Entsprechend dem Rhythmus einer Bahn für den wandelnden Menschen entsteht der Rhythmus des Reliefs für das an ihm vorwärtsdringende Auge.

Die Einheitsgruppe, wie sie in Montivilliers vorhanden ist, besteht nach allem Besagten aus einer unteren Gruppe von simultanen Erscheinungswerten, in Höhe, Breite und Tiefe gegliedert, und einer oberen Fläche, die von einer ganz entsprechend gegliederten Gruppe in ihrer eigenen Mitte durchbrochen ist.

Bei gleichem Verhältnis der Gruppen zueinander ist bereits eine andere Proportionalität, ein anderes Verhältnis der Obergruppe zur Fläche, gegenüber Domfront und Montivilliers in der Kirche S. Gervais in Falaise im Departement Calvados. (Abgebildet Ruprich-Robert XIX.) Das Jahr 1040 wird von Ruprich-Robert mit Fragezeichen als ungefähr zutreffendes Datum genannt. Dem elften Jahrhundert scheint dieser Bau nach allem anzugehören. Er wird nicht allzuweit zeitlich von Montivilliers abliegen, wie die Untersuchung des Rhythmus in ihm klarstellen soll.

Die Gliederung ist fast in allem gleich der dort angewandten. Nur dass, im Fenster wie in der Arkade, der vordere Bogen ganz einfach durch Keilstein und Fugenschnittkranz gleich dem inneren von der Säule abgesetzt ist und dass Pfeilerglieder wie Dienste auf eigenen Basen von viereckigem Grundriss und zwei Schwellungen über der Unterplatte stehen.

Die Proportionen aber sind bedeutend verschieden. Die Höhe der etwas gestelzten Bogen über dem Boden ist mehr als das Doppelte der Breite. Sie sind also verhältnismässig höher als in Montivilliers und gar in Domfront. Die Scheitelhöhe der Arkade beträgt fernerhin mehr als die Hälfte der Gesamthöhe. Und das Fenstergeschoss ist so eingeteilt, dass durch das höher ansetzende Sims ein viel kleineres oberes Wandstück für das Fenster herausgesondert wird, also wieder eine Art Dreiteilung entsteht in Arkade, Obermauer und Fensterteile.

Die Absetzung der Travée durch körperliche Gliederung ist also im ganzen so wie in Montivilliers. Was über die dort eingetretene Stärkung der Widerhaltsenergie in den Stützen zumal gesagt ist, gilt auch für S. Gervais zu Falaise. Die aufrechte Gliederung ist nur noch um einen neuen Wert reicher geworden, um die Basen. Der innere Aufbau der Travée aber hat eine Veränderung erfahren. Schon im Untergeschoss überwiegt die Höhe noch stärker die Breite, und dem entspricht das Obergeschoss. Während nämlich in Montivilliers die genaue Mittelstellung des Fensters die Grundfläche des ganzen Obergeschosses einheitlich zusammenhielt und gewiss auch die Teilung durch das Gesims überwand, — weil dieses so eng auf das Fenster bezogen wurde, — so ist hier diese Einheitsbedingung wieder aufgegeben. Das Fenster ist so hoch hinaufgerückt, dass die umliegende Mauerfläche nicht mehr gleichmässig darauf bezogen werden kann. Das Gesims, das unmittelbar unter dem Fenster einherläuft, bildet nun eine Grenze für zwei Schichten. Eine solche Schichtung hat jetzt natürlich eine ganz andere Bedeutung als zu der Zeit, die ohne Dienst wirtschaftete. Die Doppeldeutigkeit der neutralen Zone ist ja jetzt für alle Fälle aufgehoben. In erster Linie ist die nun eingetretene Differenzierung eine Gliederung der einzelnen Einheitsgruppe. Während in Montivilliers deren Bildungsgesetz über einer dreidimensionalen Gruppe eine Fläche mit innerer entsprechender Gruppe aufstellte, ist hier über dem gleichen unteren Teile erst eine Abstandsschicht eingelegt, der dann der zweite Teil folgt. Das heisst, wir stehen hier an der Grenze zwischen Zwei- und Dreigeschossigkeit. Nachdem, anfangs auf Lagebeziehung als einziges Mittel angewiesen, die Travée in ihrer inneren Hervorarbeitung zunächst die Raum öffnenden Glieder einander angenähert hatte, konnte sie nun, gesichert durch körperliche Weiser, die Entfernung des Fensters vom Bogen im umgekehrten Sinne ausnutzen.

Diese Aenderung aber hat nun für die Synthese eine neue Bedeutung. In der Zusammensetzung der einzelnen Kompartimente nacheinander arbeitet nämlich die Vorstellung des Gleichartigen mit. So gewiss die mehrmals gleich wiederkehrenden Glieder, so die Fenster, die Bogen, die Mauerstücke, zunächst e i n z e l n als Teile der Travée in die Anschauung treten, so gewiss werden sie sich in der endgültigen Vorstellungseinheit wieder näher zusammenschliessen. Und das wird dem Grade nach wieder durch ihren Formcharakter bestimmt werden. Durch die hier eingetretene Höhenschichtung ist nun als ein einzelner Teil ein in sich ungegliedertes, aber rechteckig begrenztes Mauerstück

geschaffen, das zeitlich von der Fenstergruppe und nach der Arkadengruppe erlebt wird. Durch die gleichartige Begrenzung und den Mangel innerer Teilungen werden sich diese mittleren Glieder von allem am nächsten endgültig zusammenschliessen.[1] Damit ist innerhalb der einzelnen Bewegungseinheit noch eine Schwingung der Intensität geschaffen.

Dieses Verhältnis der Zugehörigkeit der Glieder zur einzelnen Bewegungseinheit und zu der des Ganzen muss in der Beobachtung der Einheitsgruppen fortgesetzt untersucht werden. Es bestimmt ihren Gehalt. Wenn zum Beispiel an einem bestimmten Punkte der weiteren Geschichte die Annäherungsfähigkeit der gleichartigen Teile so gleichmässig würde und so stark ausserdem, dass sie als das Stärkere ins Bewusstsein träte, so würde die Travée überhaupt aufgehoben sein. Denn ihr System ist, so lange sie in der Wandgliederung allein enthalten ist, eben nichts anderes als die räumlich festgelegte Notwendigkeit, in einer Reihe gleicher Fälle den Zusammenhang verschieden gearteter Glieder in den Richtungen des Widerhalts als das Primäre zu empfinden.

Im System von Domfront und Montivilliers, — das gewiss nicht allein in diesen zwei Kirchen angenommen war — ist das am meisten zu seinesgleichen sich hinwendende Glied, die obere Wand, festgehalten durch den starken Simultanwert des Fensters, das sich kräftiger der Travée einstellt. Dadurch sind beide gebunden und zu einer Art von Kräfteausgleich gebracht. Denn zwischen Fenster und Fenster liegt gleichmässig die leichter bindende Masse. In S. Gervais sind diese beiden ursprünglich ungleichen Kräfte wieder auseinandergelegt, und dadurch steigt das Erlebnis von einem sehr intensiven Simultaneindruck durch einen viel schwächeren zu einem dem ersten wieder ähnlichen empor, der dann durch eine ungleichmässige Masse nur modifiziert wird.

Es darf in Fällen unsicherer Datierung zweifellos aus solchem Verhältnis ein Schluss auf die Chronologie gezogen werden. Man wird in der Obermauer von S. Gervais nicht einen frühen Zustand erkennen dürfen — ein solcher war im Basse-Oeuvre, im zehnten Jahrhundert — sondern einen durch neue Differenzierung gewonnenen. Man wird hier einen etwas späteren Entwicklungsfall annehmen müssen, sodass bei der Verwandtschaft der Einzelgliederung eine Zeit bald nach dem

[1] Es wird also für später die Möglichkeit geschaffen, hier Glieder anzubringen, in denen der Stärkegrad dieses Zusammenschlusses nach den Gesetzen der weiteren Entwicklung modifiziert werden kann.

Baugedanken von Montivilliers in Betracht kommt, also etwa das Ende des elften Jahrhunderts.

Im zwölften Jahrhundert hat dann eine ganz neue Ausnutzung der in der Entwicklung der Travée erworbenen Werte stattgefunden in der kleinen Kirche von Graville, (Departement Seine-Inférieure). (Abgebildet bei Ruprich-Robert XXIII, Dehio T. 85, 7). Hier ist nämlich diejenige Form der Travée, die als höchste Einheit alle Elemente bisher an sich gezogen, selbst Teil einer neuen Einheit geworden. Was bisher Zweck war, ist nun wieder Mittel. Auch hier ruht die Wand mit ihren je sechs Bogen auf Pfeilern einer komplizierten Bildung, wie sie in S. Gervais etwa entwickelt ist; aber diese unterscheiden sich alternierend durch die Breite des Mittelstückes, also die gesamte Breite auch des Grundrisses. Und immer erst an jedem zweiten, breiteren, steigt ein Dienst auf, sodass nun der Dienstabstand z w e i Bogeneinheiten enthält.

Der innere Pfeiler zwischen diesen zwei Bogen besteht aus einer zwiefach aufgetreppten Basis und einem dreiteiligen Schaft, der sich in zwei Viertelssäulen nach den Seiten auseinander legt mit einem flachen Mittelstück dazwischen; darüber ruht eine gemeinsame Simsplatte.

Die äusseren Pfeiler sind, wie gesagt, grundsätzlich gleich gebildet, doch rücken hier die Viertelssäulen weiter auseinander, um an einem etwa dreimal breiteren Flachstück als innen den runden Dienst aufsteigen zu lassen, der auf einer eigenen gleich hohen Basis ruht wie der gesamte Pfeiler. Die Simsplatte aber umläuft als Schaftring den Dienst. Dieser endet, wie in Domfront, u n t e r der Dachhöhe.

Die Scheitelhöhe des Bogens beträgt mehr als das Doppelte der Breite. Die Archivolte ist von rechteckigem Querschnitte. Die Grenze der Keilsteine aber gegen die Mauer ist hier — etwas ganz neues — durch einen in Relief plastisch vorgelegten Zahnschnittbogen bezeichnet. Alle diese Bogen treffen sich mitten über den Pfeilern. An den Dienste tragenden Stützen werden sie daher von jenen überschnitten. Sie verlieren sich hinter der Halbsäule. Am inneren Pfeiler dagegen senkt sich jedesmal die Spitze zweier Bogenansätze sichtbar genau mitten auf die Simsplatte über dem mittleren Flachstück. Innen sind allen Pfeilern wieder Halbsäulen gleich geformter Basis angestellt, die über dem gleich hohen Kämpfer einen inneren Bogen in tieferer Wandschicht tragen, der wie der Scheidbogen von rechteckigem Querschnitt ist.

Die Wand über der Arkade ist weniger hoch als diese selbst. Sie

wird ziemlich nahe über den Scheiteln der Reliefbogen quer von einem Gesims durchschnitten, das unter den Diensten überall durchläuft. In dem dadurch gewonnenen oberen Raume steht nun — der Höhe nach genau in der Mitte — über jedem Bogen ein einfaches Mauerfenster. Zwei Fenster also enthält der Dienstabstand. Ihre Axen fallen nicht genau mit denen der Fenster in der Verlängerung zusammen, sondern sie sind ganz gering, aber doch leise fühlbar, nach der Mitte zu gleichmässig verschoben. Bei der geringeren Breite der Fenster liegen diese noch ganz in der Region der einzelnen Bogen, innerhalb des Rechtecks über der lichten Bogenweite. Aber eine mathematische Lageeinheit haben sie nicht mehr durch ihre Axen zu den Fenstern, sondern durch ihren Abstand zu den Diensten und durch ihre Höhe zu dem Gesimse.

Das Seitenschifffenster liegt dagegen durchaus axengleich zum Scheidbogen, und zwar ist es sehr klein und verhältnismässig breit mit weiter oberer Bogenkurve. Es ist, wie das Fenster der Hochwand, stark aufgeschrägt, sodass die eigentliche Oeffnung ins Freie viel höher ansetzt und niedriger ist als die Durchbrechung der Mauer nach dem Schiffe zu. Von der Mitte des senkrechten Teiles dieser eigentlichen Lichtöffnung geht nach den Seiten ein wagerechtes Gesims aus, das dem ganzen Seitenschiff entlang läuft und gleich hoch ist den Sims- oder Kämpferplatten der Arkadenstütze. Ebenso entspricht deren Basis eine gleich hohe Sockelschwelle durch die ganze Seitenschiffwand hin. Diese ist also in einem Grade zur Arkade in Beziehung gesetzt, wie er in den Bauten des elften Jahrhunderts noch nicht zu erkennen war.

Die Vorwärtsbewegung, deren Wert in dieser Untersuchung stets an erster Stelle zu bestimmen ist, hat eine veränderte Bedeutung gewonnen dadurch, dass zwei Einheiten von Raumöffnungen erst den strophischen Wert bekommen. Die Doppeltravée ist eine umfangreichere, vielleicht aber auch dadurch lockerere Einheit gegenüber der einfachen Travée, in der alle überhaupt eingestellten Glieder nur je einmal vorkommen. Der Primat dieses je einmaligen Zusammenhangs lauter verschiedener Glieder war gewiss besser gesichert. Der Grad, in dem sich die gleichgearteten Glieder in der Synthese zusammenschliessen, kam wirklich nur in dem Zusammenhang aller Einheitsgruppen in Frage. Jetzt muss auch innerhalb des Einzelkompartimentes nach ihm gefragt werden.

Die Werte, die als unmittelbar der Vorwärtsbewegung dienend betrachtet werden könnten, sind die Verschiedenheit der Stützen und

der durchgehende Zusammenhang der Reliefbogen, der durch die Ueberdeckung an den grösseren Dienstpfeilern ja nicht aufgehoben wird. Der erstere, die Stützenverschiedenheit, ist aber sicher nicht in dem Sinne eine Alternanz in unmittelbarer Tiefenbewegung, wie es der sogenannte Stützenwechsel früherer christlicher Basiliken und auch deutschromanischer Bauten, wie St. Michael zu Hildesheim, ist, ein Wechsel, der in einer Linie der Bewegung erkannt werden kann. Jener Stützenwechsel beruht auf einem einheitlichen Zusammenhange aller Stützen, er ist freilich ein Rhythmus innerhalb eines Bewegungsgebietes. Im Fall von Graville aber — und das wird für die weitere Entwicklung immer wichtiger — ist ja die Einheit des Bewegungsgebietes durch die Dienste und die Form der Stützen selbst aufgehoben. Diese weist auf Zusammenhänge in verschiedenen Richtungen, denen des Widerhaltes, hin. In diesen löst sich die einzelne Stütze nach ihren Funktionen zu Gunsten einer ganz anderen Anschauung als der unmittelbar gewonnener Tiefe. Und es ergibt sich darin die Gleichartigkeit, die grundsätzlich gleiche Gliederung a l l e r Pfeilerbildungen, sozusagen h i n t e r den Diensten. Diese beiden Tatsachen, die negative einer innerlich nicht vorhandenen primären Alternanz der Stützen und die positive der Einordnung der vorkommenden Glieder in eine primäre Gruppeneinheit, erlauben es nicht, in der wechselnden Verschiedenheit der Pfeilerausdehnung einen unmittelbaren Rhythmus, überhaupt ein rhythmisches System zu sehen. Ein solches wird — das darf rückblickend wiederholt werden — erst in räumlich-zeitlicher Reihung jener in sich reinräumlich gegliederten Kompartimente liegen, die ihrer periodischen Wiederkehr wegen den Strophen in der Poesie entsprechen.

Dagegen muss der Zusammenhang der Reliefbogen, der vom Subjekt, auch wo er verdeckt ist, durch einen Erfahrungsschluss überall rein hergestellt wird, als ein Bindemittel der Tiefenbewegung angesehen werden. Diese ununterbrochene, gebundene Reihung wird nicht nur in der Vorstellungseinheit besonders eng zusammengeschlossen werden, sondern sie wirkt auch unmittelbar eben da, wo die körperlichen Weiser der Abteilung aufgenommen werden, an den Dienste tragenden Pfeilern. In entsprechender Weise gleitet das Gesims unter den Halbsäulen bindend hinweg.

Während etwa im Fall von Montivilliers das einzelne Simsstück eng, als Basis fast, auf das darüberstehende Fenster bezogen wurde, so ist hier die Wand als Eigenwert wieder stärker, und das Sims mit ihr. Hier ist also ein greifbarer Fall der Lockerung innerhalb der

Strophe durch die Hineinnahme von Paaren gleichartiger Glieder in diese. Das Breitenmass für die einzelne Fensterstellung hat aufgehört. Es gibt nur ein solches für zweie, und dadurch entsteht zwischen beiden — innerhalb einer sicheren Einheit allerdings — wieder ein weniger bestimmtes Mauerstück.

Damit ist versucht worden, auf dem Wege einer noch weitergehenden Abstraktion, als sie überhaupt das Konstruieren einer Richtung aus Körpern erfordert, die veränderten Bedingungen der Vorwärtsbewegung aufzuweisen. Es ist — in allen Fällen des Travéeensystems überhaupt — eine derartige Abstraktion deshalb nötig, weil die Werte der Tiefenbewegung, auch wenn sie erstarken, doch eben notwendig zusammengebunden sind mit denen des Widerhaltes, wie dies im Altchristlichen nicht geschieht. Dort und in den Uebergangsgebilden, wie noch das Basse-Oeuvre ein solches ist, liessen sich reinräumlich vorhandene Werte aufzeigen, die an sich der unmittelbaren Richtung des Subjektes nach vorwärts dienten. Nachdem diese durch die Reihung stark auf Simultanwert hinstrebender Kompartimente ersetzt ist, muss die Abstraktion einen längeren Weg machen.

Wir werden die eben aufgefundenen Empfindungsreize allein als gleichzeitig darunter ruhende bezeichnen dürfen. Denn tatsächlich sind gleichzeitig alle Glieder, in die sie gelegt sind, einer anderen Deutung zugänglich.

Es entsteht ja eben wirklich eine Gruppierung mit Hülfe aller drei Dimensionen in dem Wandteil zwischen zwei Diensten. Es ist vor allem eine reiche Entfaltung der Breite erreicht, die als Bedingung gerade seitliche Blickrichtung verlangt. Die Gruppe der eingeschlossenen Arkadenteile hat zur Mitte den selbst symmetrisch gegliederten Pfeiler. Ueber ihm gibt der dem Blicke freie Ansatz zweier Reliefbogen eine deutliche Betonung der Dominanz. Die Mitte der Gruppe also, die in der einfachen Travée die unsichtbare, nur subjektiv vorhandene Axenlinie der Raumöffnungen ist, wird in der gedoppelten von einem Körper gebildet. Von diesem aus werden nach den Seiten zuerst Raumöffnungen abgenommen, und dann folgt zu äusserst — wie in früheren Fällen — je eine selbständig nach innen gewendete Sonderstütze. Nur diese Teile der grösseren Pfeiler gehören in die als Eigenwert aufgenommene «Strophe» hinein. Dass die Reliefbogen aber nicht sichtbar innerhalb des Kompartimentes — also vor den Diensten, von innen gerechnet — ihren Abschluss nach aussen finden, das beruht dann eben auf der vorher besprochenen Lockerung der Strophengeschlossenheit. Damit wird aus dem Einzelwerte heraus auf

den grösseren Zusammenhang hingewiesen. Diese Form der Symmetrie hat wieder etwas Hinausführendes, etwas Lösendes.

Die Reliefbogen fügen nun zu den Schichtungen in der Tiefe der Wand eine solche hinzu, die innerhalb der vollen Breite des Doppelkompartimentes deutlich wird. Tatsächlich liegt in ihnen ein Rhythmus auf der Tiefenaxe des Wandkörpers, der die ganze Doppeltravée belebt.

Die sonstige Tiefenschichtung, der Rhythmus der inneren Bogenstellungen, gehört aber den Einzelwerten an, aus denen die Strophe sich erst zusammensetzt. Er tritt für die Gesamtstrophe als ein mittelbarer Wert ein, weil er zur Bildung der Elemente verwendet wird.

Die Einordnung der Seitenschiffgliederung in diese seitlichen Tiefenbewegungen ist ganz besonders vollständig. Das verbindende Sims zwischen den kleinen Fenstern liegt gleich hoch den Kämpfersimsen der Arkade; in gleicher Weise entspricht der Stützenbasis der Sockel. Es ist also die Höhengliederung, die am Anfange der Bahn, am Portale sozusagen, aufgenommen wird, gleichmässig bis zum Abschluss hindurchgedrungen und setzt sich an diesem in ihren Proportionen unverändert ab. Auch die einzelnen Glieder der Bahnöffnung sind im Rhythmus des Reliefs durchgeführt. Hier sind drei Grade von Sockeln, drei von Simsen erreicht, dadurch dass die Bahn das Ziel in ihrer Hauptproportionalität mit durchdringt. Das einzelne Stück ist nicht mehr so deutlich das Ziel, sondern mehr letzter Teil der Bahn. Und ferner ist durch den durchlaufenden Sockel und das Gesims der zusammenbindenden Vorstellung, die hinter den Widerhalten die Einheit sucht, die Arbeit wieder wesentlich erleichtert.

Die Bewegung in der dritten Richtung, nämlich der in der ersten Dimension des Wandkörpers, ergibt endlich in einer merkwürdigen Weise das Uebergewicht der Doppeleinheit, die zwischen den zwei Diensten aufgenommen wird. Hier trifft der Blick zwar, wenn er in der Breite schweifend über einem der beiden Bogen aufsteigt, innerhalb der dann entstehenden Fläche noch auf das Fenster, aber die Axenlinie desselben leitet ihn von der des Bogens hinweg. Das geschieht in beiden Fällen, und zwar wird nach dem mittleren Wandstück über dem freien Pfeiler hingedrängt. Diese Wirkung ist nur schwach, dennoch aber ist sie vorhanden. Und dadurch erhält die Verteilung in der Breite, wie sie im Untergeschoss waltet, eine deutlichere Fortsetzung. Es ist dies geradezu die notwendige Folge einer einheitlichen Breitendurchführung in der Höhe. Während diese in der einfachsten Travée, bei der festen Abgrenzung durch Dienste, zur Einhaltung einer ge-

meinsamen Mittelaxe von Fenster und Bogen führte, weil diese eben die Mitte war, so muss hier, um eine echte Mitte zu schaffen, das Körperliche, das sie ja bildet, in seiner positiven Kraft hervorgehoben werden. Es tritt also innerhalb der Höhenausdehnung auch eine einheitliche Beziehung auf die Mitte ein, die sich körperlich aus dem freien Pfeiler und dem Wandstück zusammenschliesst.

Es besteht demnach die Einheit der Gruppierung in ihrem räumlichen Werte erstlich aus einem unteren Körper und zwei in der Mitte zusammengeschlossenen vollen Bogenstellungen mit rhythmisch ausgeprägtem Tiefenwert; ferner zwei darüber hinlaufenden Reliefbogen, deren gemeinsamer mittlerer Ansatz über dem flachen Mittelstück, dem einzigen neutralen Teile des Pfeilers, steht, während ihr äusserer Abschluss hinter die Grenzen des Dienstabstandes fällt; schliesslich einem mittleren Mauerstück über dem Pfeiler zwischen zwei von den Diensten abgerückten einfachen Fenstern samt den seitlichen Wandstücken.

Es ist nun zu fragen, ob die so geschilderte Einheit, die in der Synthese gewiss entsteht, in gleichem Grade simultan, vom Mittelpunkte aus, im Subjekte gebildet wird, wie in der einfachen Travée, die in Domfront Montivilliers und Falaise angewandt ist. Hierfür ist entscheidend, dass in jenen Fällen die geraden seitlichen Tiefenbewegungen linear senkrecht auftrafen auf diejenigen, die die Höhe durchmassen und die Breite mitten zerteilten. Für sie war eine einmalige Einstellung des Subjektes senkrecht zur Raumaxe des Langschiffs die geforderte Bedingung. Hier aber fallen, bei der Paarung der eigentlichen Tiefenleiter und der Absonderung einer körperlichen Mittenbildung von ihnen, die nötigen Einstellungen nicht in einer Stellung des Subjektes zusammen. Die Mitte des Doppelkompartiments wird von zwei nebengeordneten Mitten eigener Rhythmisierungsgebiete eingefasst. Drei Einstellungen sind erfordert, davon eine den anderen übergeordnet ist. In dieser mittleren sind aber die Erlebnisse, die von den andern aus geschehen, nicht mehr alle unmittelbar enthalten. Die Werte der Tiefenbahnen vor allem sind nur unvollständig, ihrer Gesamtheit nach durch die Erfahrung, also mittelbar, in sie gelegt. Das bedeutet, dass für die Bildung der Einheit eine gewisse zeitliche Folge der beiden Untereinheiten Vorbedingung ist. Es wird nicht unmittelbar die Symmetrie von der Mitte nach beiden Seiten hergestellt, sondern im Wege einer einseitigen Succession werden zunächst zwei Werte erworben, die nun — vom zweiten zurückschliessend — unter der Dominanz ihres Abstandes zu einem räumlich-simultanen Werte in der Vorstellung zusammengesetzt werden. Es wird dieser Unterschied

psychologisch nur auf den eines Grades zurückzuführen sein. Es ist aber notwendig, ihn in einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung zunächst eben als einen Unterschied festzustellen.

Tatsache ist also, dass zur Bildung der hier gewählten strophischen Einheit Vorwärtsbewegung gefordert wird. Damit vereinigt sich die weitere Tatsache, dass in den Fensterbildungen geringere Widerhaltsbewegungen hervorgerufen werden, als in der entwickelteren Form der einfachen Travée, und dass das Sims des Obergeschosses und die Umbildung der einzelnen Seitenschiffwände aus Zielen zu letzten Bahnteilen mit verbindendem Sockel und Gesims die Einheitsauffassung des Gesamten in körperlichen Weisern erleichtert. Sie vereinigt sich mit jener zu dem Ergebnis, dass tatsächlich eine mehr unmittelbare Summierung von Travéen deren eigentlichen Wert bedroht. Noch führt hier diese unmittelbare Summierung mittelbar zu einem Widerhaltszentrum. Aber das unbedingte Uebergewicht derselben für die konstituierenden Sinnesbewegungen ist nicht in dem hohen Grade mehr vorhanden, in dem es in den Travéesystemen sich zeigte, die zeitlich vorangingen.

Der kleine Gang durch diese Gruppe zweigeschossiger Flachbauten, der vorgreifend bis in das zwölfte Jahrhundert hineinführte, hat also jedenfalls an einen Fall herangeleitet, in dem ein bisher zum nächsten Zwecke genommener Wert, nachdem er erreicht ist, zum Elemente eines Neuen wird. Darin liegt ein Fingerzeig für die Entwicklung der ganzen mittelalterlichen Rhythmik in der Architektur, ein Fingerzeig, der im Zwecke dieser einleitenden Voruntersuchung liegt.

Jetzt darf nun auch im Ganzen von der Veränderung geredet werden, die in der Verbindung gegenüberliegender Teile, durch deren eigene Ausgestaltung eingetreten ist, durch das Aufkommen der Travée.

Für das Basse-Oeuvre ist bereits gesagt worden, dass dort die Verbindung gegenüberliegender Parallelglieder nirgends zu Gruppierungen führte, so wenig wie die rhythmischen Systeme der Längswand sich zu e i n e m höheren verbanden. Dort war nur ein Gewebe hin- und herüber kreuzender subjektiver Verbindungslinien. Alle Glieder waren in einem gleichmässigen Bewegungsstrom befindlich.

In Pont-Audemer und auch in Bernay schon war der Zusammenhalt der raumöffnenden Glieder zum stärksten Werte geworden. So konnte schon Gruppe und Gruppe deutlicher einander gegenüber gestellt werden. Mit der Aufrichtung der Dienste sind dann schon vier Marken geschaffen; auf der Grundfläche der Bewegungsbahn ist ein Geviert wenigstens b e z e i c h n e t, dass die zwei parallelen Gruppier-

ungen in ihrer Grundlinie zu zwei Grenzen hat. Der Grundriss ist in den Hauptbedingungen gegeben für eine Einheit, die zwei gegenüberliegende Parallelgruppen umfasst. Es fehlt dieser an einer oberen Zusammenfassung. Denn die flache Decke gleitet gleichmässig über der gesamten Bahn dahin. Wenigstens haben wir kein Mittel, die Veränderungen, die vielleicht im Gebälke vorgegangen sein könnten, irgendwie zu bezeichnen. Auch wird unter allen Umständen das Zusammenhängende der Flachdecke etwas ganz Ueberwiegendes gewesen sein. Auch von Gurtbögen wissen wir hier noch nichts, durch welche später das Einsetzen einer neuen Einheit real bezeichnet werden wird, und zwar nur das Einsetzen. Die «Dienste» würden jedenfalls nicht so weit durch die ganze Wand hindurchreichen, wenn sie einen Gurt hätten tragen müssen. Auch würden sie Kapitäle haben. Ihre nachweisbare Funktion besteht darin, dass sie die Länge in Breitenstrecken zerschneiden. Erst mit der Wölbung kann aus der Beziehung beider Gruppen, beider Travéen, auf Grund eines bestimmbaren Grundrisses die höhere Gruppe eines bedeckten Raumes entstehen, dem nur noch zwei Wände fehlen, um ein isoliertes Gebilde zu sein.

3. Das Weiterleben des Altchristlichen Bewegungsgrundsatzes.

Alle bisher betrachteten Formen der Rhythmisierung in der Wandgliederung — und für jene Periode in der Normandie ist diese das Wesentliche — waren ermöglicht dadurch, dass der Sinn der schaffenden Baukünstler in allen besprochenen Fällen sich für die Bevorzugung einer vertikalen Abteilung der Bewegungsgebiete entschied und damit ein Neben- und Nacheinander gleicher, nicht ein Uebereinander verschiedener Gebiete schuf. Schon der frühste echt-normännische Bau, die Abteikirche von Bernay, hatte der vertikalen Beziehung verschiedenartiger Glieder den Vorzug gegeben. Die chronologische Betrachtungsweise also schon zog notwendig in die Entstehungsgeschichte der Aufteilung in aufrechte Gruppeneinheiten hinein. In ihr liegt auch — das mag im Voraus gesagt sein — der eigentliche Kern der hier zu verfolgenden Entwicklung. In ihr liegt das innerlich Neue gegenüber dem Frühchristlichen. Sie setzte in der Wandgliederung an Stelle einer unmittelbaren Tiefenbewegung die mittelbare, an Stelle einer horizontalen Bewegungsgrenze solche in der Höhe und der Tiefe des Wandkörpers, indem sie als konstituierend eine geregelte Breite schuf. Sie fasste die Raumöffnungen in ihrem jedesmaligen Uebereín-

ander als Bildungselemente, als Kern der Gruppierung zusammen. Diese zog dann die körperlichen Werte an sich.

Aber es hat auch gleichzeitig, und nachweislich zumal im zwölften Jahrhundert, noch einen Sinn gegeben, der die Leitung des Subjektes nach Art des Altchristlichen — wenigstens überwiegend nach dieser — wollte. Er hat sich innerhalb der wirklichen Normandie nur an zweigeschossigen Basiliken ausgelebt, und ist hier dann ganz versandet, während der volle Strom der Entwicklung aus dem rhythmischen Sinne der Travée hervorging und ihre Geschichte in sich trug. Aber als eine Tatsache muss auch diese Gruppe genauer betrachtet werden und zwar an dieser Stelle, damit diese einleitende Voruntersuchung die wesentlichen rhythmischen Gesinnungen klarlege, die in der Normandie von der Beobachtung der späteren Formen anzunehmen sind.

Als ein merkwürdiger Uebergangsfall verdient voran gestellt zu werden die Kirche von Secqueville im Departement Calvados, demselben, in dem Falaise gelegen ist. (Abgebildet bei Ruprich-Robert XX.)

In dieser Kirche sind alle Werte aufzuweisen, die in der Arbeit um die Travée zutage gefördert waren, und sie sind zu deren völliger Verneinung verwandt worden.

Dem Tafelverzeichnis bei Ruprich-Robert ist mit Fragezeichen die Ziffer 1070 als Entstehungsjahr beigegeben. Dehio gibt «saec. 12» an. Die Einzelformen, die dreifache Zerlegung der Pfeiler wie die Fensterbildungen, erinnern an S. Gervais de Falaise. Stilgeschichtlich, so wird man sagen dürfen, muss die in logischer Entwicklung entstandene Form die frühere sein gegenüber der ohne solchen unmittelbaren Sinn angewandten. Secqueville wird nach Falaise, d. h. jedenfalls in das späteste elfte Jahrhundert zu setzen sein.

Die Stützen-, Bogen-, Fensterbildung, wie sie in S. Gervais angewandt war, ergab sich als notwendige Folge der Differenzierung innerhalb der Travée. Wenn jetzt teilweise die gleichen Formen aus dem Zusammenhange herausgenommen auftreten, werden sie einem Baumeister ihre Anwendung verdanken, der ihre Zusammensetzung nicht schafft, also schon k e n n t.

Die Bogen der Arkade, an jeder Wand ihrer vier, sind etwa doppelt so hoch als breit. Die Stützen stehen auf einem viereckigen Sockel auf, über dem sie sich zerteilen, sodass nach dem Mittelschiff zu drei Glieder sichtbar werden, ein flaches Schaftstück von viereckigem Querschnitt und zwei seitliche Viertels- bis Halbsäulen, die Träger eines inneren Bogens sind und in verhältnismässig tieferer Schicht

liegen, als die entsprechenden in früher betrachteten Bauwerken. Das vordere Flachstück nun endet in einer Art von Kapitäl durch eine ausbiegende Verbreiterung. Die inneren Säulen haben über dem Kapitäl eine e i g e n e Kämpferplatte, — die nicht auch über dem Mittelstück liegt — ganz im Gegensatz zu S. Gervais etwa oder auch dem freien Pfeiler von Graville. Die Archivolten selbst bestehen je aus zwei Bändern von kreuzgemusterten Steinen. Ueber dem flachen Stück treffen sie sich. Das ist für den Sinn des Bauwerkes sehr bezeichnend. In allen anderen Fällen, wo die Stützenbildung allein der Travée diente, war das Mittelstück ganz frei. An ihm stieg der Dienst empor, über ihm war gleich die eigentliche Mauer. Hier fehlt der Dienst, und die Archivolten sind auf einem gemeinsamen Flachpfeiler zusammengebunden. Die inneren Bogen sind von gleicher Bildung. Ueber den Bogenscheiteln läuft unmittelbar ein Sims her, die Zwickel sind mittelst einer ganz feinen Musterung der Steine durch kleine Winkelchen, unter Anderem wohl auch einmal durch eine Tierdarstellung, besonders belebt, sodass das ganze Untergeschoss — abgesehen von den eigentlichen Stützen — in einer gewissen leisen, vom Auge nicht mehr in rhythmische Einzelglieder gelösten, Bewegung schillert und schwirrt. Es ist für das Auge etwas Aehnliches erreicht, wie das, was leiser Paukenwirbel für das Ohr ist, — eine Erschütterung, die so leise ist und so schnell im Einzelnen, dass nicht mehr als die Tatsache des Bewegtseins überhaupt zum Ausdruck kommt. Die kleinen Seitenschifffenster sind durchaus unregelmässig angebracht. Die Fenster entsprechen in ihrer Einzelgliederung völlig denen von S. Gervais zu Falaise. Sie bestehen aus einem vorderen Säulenbogen und einem inneren eingerahmten Mauerstück, innerhalb dessen erst die Oeffnung liegt. Sie stehen unmittelbar auf dem Simse auf. Ihre Stellung aber hat keinerlei Beziehung zur Arkade. Sie sind voneinander jedesmal gleich weit entfernt, vermeiden aber jede entfernteste Axenbeziehung zu den Bogen.

Der körperliche Weiser vertikaler Abteilung, der Dienst fehlt, — obgleich er zur gleichen Zeit an anderen Bauten angewandt wurde — der der horizontalen Abgrenzung, das Gurtgesims, ist da. Die vertikale Beziehung der Lage ist mit aller Macht verneint. Die Einheit in der Tiefe versagt im Seitenschiff. Statt dessen sind ausdrückliche rhythmische Systeme — unabhängig voneinander — im Untergeschoss und im Obergeschoss. Dieselben Fensterbildungen, deren Sinn zweifellos auf die Beziehung der unteren Raumöffnung zur oberen auch in der Tiefenschichtung zurückweist, die also dem Aufkommen der Travée ihre Entstehung verdanken, sind hier für sich durchgeführt. Dadurch ist

mit einer starken Negation ihr Wert zu Gunsten der älteren Leitungsart des Erlebnisses in die Wagschale geworfen worden.

Diese völlige horizontale Abteilung zweier gegeneinander verschiedener Bewegungsgebiete ist ein starker Wert der Vorwärtsbewegung.

Innerhalb dieser Gebiete selbst ist im Untergeschoss zunächst die Ausgestaltung und Ausnutzung der Stützenzerlegung für die Vorwärtsbewegung erfolgt. Dadurch, dass auf dem vorderen Flachpfeiler zwei Archivolten gemeinsam auftreffen, ist zwischen allen diesen eine gebundene Reihung eingeführt wie sie in gewisser Weise an den Pfeilern des Basse-Oeuvres da war. Hier sind für die vorderen Scheidbogen wieder Stützen da, die gemeinsam zwei Bogen zugehören, neutrale Stützen. Die ganze Zerlegung des Pfeilers ist also im Grunde nur eine scheinbare. Den Zweck, den sie für die Travée hat, nämlich, den Gruppen der Raumöffnungen einzelne körperliche, ihnen jedesmal allein gehörige Grundlagen zuzusenden, ist umgangen, ganz folgerichtig nach dem Sinne, der hier die Raumschöpfung gelenkt hat. Alle vorderen Scheidbogen gehen zusammen zu einer gebundenen Reihung auf gemeinsamen, auf neutralen Pfeilern. Die Arkade als Ganzes zerlegt sich also wieder in zwei horizontale Bewegungsgebiete, die Archivolten unten, die Stützen oben, die nur beide eng parallelisiert sind.

Infolgedessen sind die inneren Bogen nicht im gleichen Grade jeder einem vorderen als innere Schicht eingeordnet, wie in den Systemen mit Einheitsgruppen. Im Gegenteil, ihre Gleichheit untereinander, als auf Säulen ruhender Bogen, wird stärker als ihre Axenbeziehung zu den vorderen Scheidbogen. Es entsteht für die Empfindung ein Hintereinander zweier Reihungen. Die gleichmässige Durchbelebung aller Mauerteile des Untergeschosses bindet dieses noch mehr zusammen in seiner Einheit gegenüber dem Obergeschoss. Dort ist nun ein einfacher Rhythmus zwischen Fenstern und Mauerstücken, eine eigene einheitliche Bewegung, ein System, das nicht einmal irgendwie durch seine Tonstellen mit dem der unteren Raumöffnungen und Raumschlüsse in Beziehung tritt.

Dem Allen gegenüber sind die Anreize zu Widerhaltsbewegungen nur unbedeutend. Sie bestehen in erster Linie in den Breitenwerten der Bogen und ihrer Tiefenschichtung. Die ersteren sind kaum stärker als im Basse-Oeuvre, das die Keime echt romanischer Rhythmik erst ganz schwach in sich trug. Die seitlichen Tiefenbewegungen sind allerdings vorhanden, aber sie führen zu keinem Ziele, da die Seitenschiffwand überhaupt ausgeschaltet ist. Und es war bereits gesagt, dass in der endgültigen Gesamtvorstellung die Einheit der vorderen

Bogen untereinander und darum auch die der inneren untereinander den Einzelzusammenhang der Axenlage überstimmen muss. Aufwärtsbewegungen schliesslich sind besonders gering. Die nötige Bewegung zur Anschauung des Pfeilers führt jedesmal gleich genau zur näheren, wie zur ferneren Archivolte, wird also schnell in ein Vorwärts umgewertet. Sie dringt über das Untergeschoss überhaupt ästhetisch nicht hinaus. Das Rechteck über dem Bogen oder über dem Pfeiler gibt niemals eine Grösse der künstlerischen Berechnung. Vielmehr muss im Obergeschoss wieder im Einzelfall die Höhenbewegung einsetzen und eine Gliederung des Wandbogens feststellen, welche ebenso wie die Tiefenschichtung, nur zur näheren Kennzeichnung, zur Abhebung des einen rhythmischen Elementes gegen das andere dient: in Vollzug der Wandlänge, d. h. der Raumtiefe des Schiffs.

Es muss also abschliessend gesagt werden, dass hier derjenige Bewegungsgrundsatz weiterlebt, der — vielleicht vom späten Altertum herrührend — in den älteren christlichen Basiliken allgemein herrscht, und dass er hier durchgeführt ist mit Hülfe gerade derjenigen Gliederungen, die aus dem inneren Sinne der rein mittelalterlichen Einheitsgruppierung, der Travée, entstanden waren. Dieser Sinn selbst musste deshalb durch V e r m e i d u n g e n in erster Linie vernichtet werden. Und damit steht Secqueville en Bessin wohl vereinzelt da.

Eine Gruppe von zweigeschossigen Flachbauten aber hat dem gleichen Grundsatze gedient, indem sie positiv von etwas anderem ausging. Die Hauptbedingung für horizontale Gebietsgrenze, die Neutralität der Stützen gegenüber den Bogen, hat sie geschaffen, indem sie auf die allseitig gerichtete Trägerform des Rundpfeilers zurückging. Bei diesen Bauten wird also die Negation vertikaler Beziehungen nicht die gleiche Rolle spielen, wie dort, wo von Formen ausgegangen wurde, die selbst diesen entstammten.

Ein einfacher Fall des Rundpfeilerbaues ist die Kirche von Ecrainville, Seine-Inférieure. (Abgebildet Ruprich-Robert LXXa.) Nach der Aufnahme bei Ruprich-Robert besteht sie im Langschiff nur aus Arkade und fensterloser Obermauer, welche — die Höhe über dem Scheitel und die über dem Pfeiler zu einer mittleren Grösse gegeneinandergerechnet — etwa gleich hoch der Arkade ist. Der Rundschaft der Pfeiler ist sehr dick, ihre Höhe beträgt wenig mehr als der Abstand untereinander. Die sehr reichen Kapitäle wechseln der Form nach ganz rhythmisch. Die Keilstein-Archivolten treffen sich eng über den Kämpferplatten. Durch flachen Einsprung ist eine zweite etwas tiefere Bogenschicht geschaffen.

Das Ganze enthält sich aller kräftigen Angaben an das Subjekt. Die Feststellung der Stützen als einer eigenen Reihung, die enge Bindung der Bogen, die völlige Neutralität des Obergeschosses, das vom Untergeschoss her als massige Längenausdehnung gerichtet wird, — das ist das Einzige, was die positive Entscheidung für den älteren Bewegungsgrundsatz in sich trägt. Das Absehen von rhythmischer Bestimmtheit im Wechsel der Kapitäle zeigt aber, dass überhaupt der betreffende Baumeister, der — nach Ruprich-Robert im zwölften Jahrhundert — so baute, nicht für eine ganz energische Tiefenbewegung eintrat. Es scheint nach dem Grundriss einer Travée bei Ruprich-Robert allerdings nicht unmöglich, dass eine Anschauung der gesamten Wand in ihrer Breite neben den Tiefenwert überhaupt gestellt war. Dafür spricht der verhältnismässig sehr weite Abstand der beiden Mittelschiffwände. Da aber die Ausdehnung des Langschiffes in der Tiefe nicht zu ersehen ist, so muss es bei der Vermutung bleiben. An sich ist es ja klar, dass innerlich nicht ganz rein das Gleiche gewollt werden konnte von zwei so verschiedenen Zeiten, wie es das zwölfte Jahrhundert und die spätkarolingische Periode waren. In irgend etwas muss sich natürlich der Sinn für stärkeren Widerhalt selbst da gezeigt haben, wo auf seine eigentlichen grossen Folgerungen verzichtet und nach einem älteren Grundsatze der Bewegungsverteilung gearbeitet wurde. Eine positive Aeusserung der inneren Beziehung auch dieser Nachzügler alter Weise zu ihrer Zeit ist vor allem das Breitenverhältnis der Stützen zum Bogen selbst. Ein solcher Rundpfeiler, wenn auch in der endgültigen Vorstellung seine Einheit mit dem ihm Gleichgearteten stark überwiegt, enthält in sich einen grossen Massenwert, der mit einer intensiven Breitenvorstellung zum Eindruck kommt. Die Glieder des unteren Bewegungsgebietes selbst verlangen zu ihrer Einzelherstellung einen grösseren Aufwand von der Raumaxe abgehender Sinnesbewegungen, als etwa die flachen, schlanken Viereckpfeiler des Basse-Oeuvre. Und eine Eigenschaft gegenüber jenem echten Spätzustande des Altchristlichen teilen die Rundpfeilerarkaden bis zu einem gewissen Grade mit Bernay, das der Travée ja schon soviel näher stand als Beauvais: Es sind nicht mehr in erster Linie Bogen da, unterbrochen von Stützen, sondern der Wert der letzteren kommt viel stärker gegen den der Raumöffnungen auf.

Deutlicher noch ist das Hineinspielen der Breite als wenigstens einen Widerhaltswertes in die Verteilung, die der Tiefe dient, in der Kirche von Ryes im Departement Calvados. (Abgebildet Archives de la Commission des Monuments Historiques II 12.) Sie gehört viel-

leicht dem elften Jahrhundert an, ist aber deutlich entwickelter im Sinne der Gesetzmässigkeit als die von Ecrainville, und verdient deshalb nach dieser behandelt zu werden, die bei einem gewissen ornamentalen Reichtum doch eine primitive Stufe gerade dessen festhält, was hier verfolgt wird. Die Entwickelungsgeschichte ist aber auf einen solchen Untersuchungsweg angewiesen, wo der Gang der Geschichte aus einer verhältnismässig doch geringen Anzahl von Monumenten herausgelesen werden muss, zumal der Gang einer Geschichte der Bewegungsformen im Raum.

Die Kirche ist mit einer Tonne, also nicht flach, gedeckt. Was für die hier versuchte rhythmische Analyse aber zur Grundbedingung genommen ist: die Neutralität der Bedeckung gegenüber den Wandgliedern, das trifft auch bei der Tonnenwölbung zu. Ausserdem ist die Kirche restauriert, es erscheinen nur die Arkadenteile ganz sicher. Die vier Bogen sind sehr weit gespannt, die Breite der inneren Stellung überwiegt die Stützenhöhe. Die Bogen ruhen auf drei mittleren Vollpfeilern und zwei äusseren Mauerteilen, die mit Kämpfersims und Viertelskapitälen ausgestattet sind. Die Form der Kapitäle ist nicht ganz gleich. Jedoch stimmt die des mittelsten Rundpfeilers mit der der Viertelskapitäle nach der Eingangs- und nach der Querschiffseite hin fast völlig überein. In allen drei Fällen richtet sich das Kapitäl in einem Kranze von fast blattartigen länglichen Gebilden aufrecht empor, während in den beiden anderen Fällen jedesmal eine mannigfaltige Verschlingung von Formen stattfindet. Die Mauerteile sind übrigens breiter, als die Rundpfeiler im Durchmesser sind.

Dem jetzigen Zustande nach sind die Fenster der Seitenschiffe nicht in die Rechnung hineingezogen. Das Obergeschoss über dem Gurtsims ist niedriger als das Untergeschoss. Die Fenster sind nicht genau über die Bogen gestellt, aber jedes ist immer einem Bogen ganz nahe gebracht.

Die horizontale Abteilung der Bewegungsgebiete gilt in allen Rundpfeilerbauten dieser Gruppe ein für allemal.

Zwischen den Kapitälen besteht rhythmischer Wechsel. Die Bevorzugung unmittelbarer Tiefenbewegung ist also ausgesprochen. Dennoch spielt hier ein stärkerer Widerhalt hinein, der aber erst in die Synthese gelegt ist. Es ist hier einmal ein Fall, in dem innerhalb der Vorstellung aus einem Rhythmus eine Symmetrie wird. Denn die Gleichheit der äusseren Einrahmungen der ganzen Arkade — der Mauerstücke mit Viertelskapitälen — und die Aehnlichkeit der äusseren runden Stützen ergibt ein gleichmässige Hinwendung nach der Mitte,

deren Dominanz körperlich in dem Mittelpfeiler ausgesprochen ist. Sofern dieser der Kapitälform nach mit den äusseren Gliedern der gesamten Einheit übereinstimmt, also die gleiche Form dreimal mit Unterbrechungen wiederkehren lässt, ist er Träger, einzelnes Glied eines Rhythmus, einer einseitig vorwärtsgerichteten Bewegungsgliederung. Sofern er aber als Vollstütze sich von jenem unterscheidet und durch das Kapitäl gleichzeitig von den nächsten Stützen, insofern ist er Dominante eines symmetrischen Systemes.

Diese Symmetrie ist eine solche, die in einseitiger Succession erkannt wird, also scheinbar etwas Widerspruchvolles. Denn das Subjekt sieht sich nicht unmittelbar vor die Mitte gestellt, um von dieser aus nach zwei Seiten die äusseren Glieder aufzunehmen; sondern es geht einseitig vorwärts, fasst aber am Ende angelangt, das Erlebnis zu einem symmetrischen zusammen. Es ist allerdings bemerkenswert, dass auch hier der Abstand der Hochwände sehr gross ist, also schliesslich wohl eine Stellung gestattet, welche die Einheit in der Breite simultan zusammenschliessen lässt. Das Primäre wird sie freilich nicht sein.

Jedenfalls aber hat der Sinn auf Ablenkung vom unmittelbaren Tiefendrang eine wesentliche Abmässigung desselben erreicht, zum mindesten in der Synthese.

In der Stellung der Fenster des Obergeschosses wie des Seitenschiffes ist aber, wenn der jetzige Zustand zuverlässig ist, jede bedeutenden Widerhalt schaffende Höhen- oder Tiefenbewegung seitab von der Raumaxe vermieden.

Frei auch von dieser mittelbaren Verwandtschaft zu den auf Travée gestellten Gliederungsarten, wie sie eine synthetisch auftauchende Gesamtsymmetrie darstellt, ist die Kirche von Etretat im Departement Seine-Inférieure. (Abgebildet Ruprich-Robert LXXb und Dehio T. 85,8). Sie wird aus dem zwölften Jahrhundert stammen, vielleicht noch aus dem elften (Dehio).

Die Hochwand ruht auf sehr derben Rundpfeilern, deren Durchmesser nur ein geringes weniger beträgt als die Schafthöhe, und zwar in breiten Bogenabständen, die der letzteren genau gleich sind. Die Kapitäle sind dem Mittelkapitäl von Ryes ähnlich. Die Bogenform ist von regelmässig wechselnder Verschiedenheit. Die einen Archivolten bestehen nur aus dem Kranz der Keilsteine und einem schmalen inneren, durch eine Rille abgesetzten Rundstab. Die anderen sind von einfachem rechteckigem Querschnitt, dafür aber durch ein doppeltes Zickzackmuster reicher belebt. Sie treffen einander jedesmal sehr eng über der schweren Kämpferplatte, sodass also über jedem Rundpfeiler die

Schenkel zweier verschieden geformter Bogen aufstehen. Durch Einsprünge sind innerhalb aller tiefer liegende einfache Keilsteinbogen geschaffen. Das ganze Obergeschoss ist nicht so hoch als die Arkade. Das Gurtsims liegt nicht so unmittelbar über den Scheiteln. Die Fenster aber stehen auf ihm auf. Ihre Verteilung ist in den hier zu Grunde gelegten Aufnahmen verschieden angegeben. Ruprich-Robert zeigt über jedem Bogen ein Fenster, und das entspricht nach persönlicher Erfahrung des Verfassers dem jetzigen Zustand. Bei Dehio sind weniger Fenster als Bogen da. Nur zwei von ihnen kommen auf drei von jenen, in der Weise, dass eines über einem Scheitel, das andere aber erst über dem übernächsten Zwickel steht. Einen Grund für diese Aenderung — denn die Abbildung ist aus dem Werke von Ruprich-Robert entnommen — gibt Dehio nicht an. Die Untersuchung aber wird sich unter Vorbehalt auf diese Angabe als die offenbar später gemachte verlassen. Es müssen schwerwiegende Gründe für sie massgebend gewesen sein.

Unter dieser Voraussetzung stellt sich also das rhythmische System von Etretat folgendermassen dar.

Zwei verschiedene Gebiete der Bewegung sind auch hier durch einen körperlichen Weiser, das horizontal hinlaufende Gesims, voneinander geschieden. In dem unteren aber ist nun ganz deutlich etwas eingeführt, was dem altchristlichen Stützenwechsel durchaus entspricht. Nur ist es hier, wo eine einfache Reihung neutraler Träger die Unterlage bildet, in der Zone der Archivolten geschehen, die im früheren Stil dem Rhythmus gegenüber neutral blieb. Es ist für die Form der Bogen ein Gesetz eingeführt, das nur im Vergleich auf der Tiefenaxe des Raumes erkannt wird, eine Rhythmisierung der Wandlänge, das will sagen, der Raumtiefe.

Gerade seitliche Sinnesbewegungen sind für eigentliche Gebilde in der Arkade nur für die Tiefe des Wandkörpers verlangt, auf der jedesmal die Schichtung erkannt wird. Im übrigen gilt besonders für diesen Bau auch, dass die hingestellten Glieder einen starken Breitenwert haben, und desgleichen die Spannung eines vollen Bogens über der Kämpferplatte. Aber gerade die Bogen sind ja durch ihre jeweilig in der Breite erkannte Form einem Gesetze der Vorwärtsbewegung untergeordnet.

Die Bedeutung aufwärts gerichteter Sinnesbewegungen ist — sobald die bei Dehio angegebene Fensterverteilung angenommen wird — eine ganz eigenartige. Eine eigentliche Vermeidung von Axenbeziehungen vertikaler Richtung, wie sie so sehr deutlich in Secqueville en Bessin

war, ist hier nicht nötig gewesen. Dennoch ist die Aufteilung der ganzen Wand ihrer Höhe nach in Breitenstrecken, die von jedem einzelnen Bogen ausgingen, durchaus nicht vorhanden. Die Raumöffnungen sind nicht zu Widerhaltszentren gruppiert. Die gesetzmässige Beziehung der Fensterstellung zu der der Bogen wird im ganzen in der Höhe erkannt. Sie ist ein Gesetz der Vertikalität. Aber um ganz im Eindruck dazustehen, fordert sie die Durchmessung der Raumtiefe. Denn, ergibt auch eine einzelne Aufwärtsbewegung von einem Bogen aus eine Gruppe, so enttäuscht doch der nächste Bogen, über dem überhaupt nichts erscheint, als die Mauerfläche. Und die nächste Beziehung geht dann zwischen einer Säule und einem Fenster hin. Das sind drei Verschiedenheiten, deren jedesmal vereinzelte Regelmässigkeit eben nach dem bindenden Gesetze verlangt. Dieses aber zeigt sich nur im Vollzug der Raumtiefe. Es sind die beiden Geschosse, die beiden Bewegungsgebiete, in ihrer Ganzheit in eine Vertikalbeziehung gesetzt. Aber es ist unmöglich gemacht, dass diese Gesamtbeziehung zu ihrer Selbstauflösung führe durch die Schaffung einer Reihe gleicher Einzelgruppen. In der Tatsache dieser vertikal gehenden Berechnung überhaupt liegt etwas vom echt-romanischen Stilsinn. Dass aber zwei Ganzheiten in der Länge, also eben doch zwei Tiefenwerte, das Primäre bleiben, darin zeigt sich das Weiterleben des altchristliehen Bewegungsgrundsatzes.

Aehnliches ist geschehen in der Kirche von Than im Departement Calvados. (Abgebildet Ruprich-Robert LXVIII, Pugin, Specimens of the architecture of Normandy, Dehio T. 85, 10.) Ihre Zugehörigkeit zum zwölften Jahrhundert ist unbestritten.

Die Säulen sind schlanker als in Etretat, die Bogen aber eben dadurch noch verhältnismässig weiter. Die Kapitäle teilen sich unter dem Kämpfer in zwei gleiche Ornamentgebilde. Die Archivolten bestehen aus zwei Lagen gemusterter Steine, deren Musterung sich zu einem Bande spitzgestellter länglicher Vierecke zusammenschliesst. Sie treffen nicht ganz eng über der Kämpferplatte zusammen, sondern lassen einen ganz schmalen Zwischenraum, in dem sich bis nahe an die Platte jedesmal die gemeinsame Spitze zweier Reliefbogen herniedersenkt. Diese bestehen aus einer Doppellage schmaler Steine, in denen jedesmal die Lücke zwischen zwei Steinen an der einen Hälfte auf der anderen von einem Steine ausgefüllt wird, und einem oberen schmalen Bande. Jeder Bogenschenkel steht über einem der beiden Kapitälteile.

Das Gurtsims liegt nahe über den Scheiteln der Arkade. Die

Fenster aber, unmittelbar auf ihm, stehen regelmässig genau über den Stützen und den Zwickelfeldern. Ihre Laibung ist durch einen mit einer Rille abgesetzten Rundstab verziert. Ein Sims von geringerer Querschnittausdehnung als das untere, läuft an der Wand entlang in der Höhe, in der der runde Teil der Fensterbogen sich vom senkrechten absetzt. Es umschreibt jedesmal diesen oberen Teil in paralleler Bogenform. Dadurch wird noch ein oberer Wandteil ausgesondert der über der wagerechten Simsstrecke etwa gleich hoch ist dem Zwickelfelde. Im ganzen genommen ist das Obergeschoss niedriger als das Untergeschoss.

Ein Rhythmus innerhalb körperlicher Glieder als architektonischer Tiefenleiter, wie er in den Archivolten von Etretat lebt, ist hier nicht vorhanden. Nur der Wechsel zwischen Raumöffnung und Raumschluss, Bogenspanne und Stütze, ist — wie in dieser ganzen Gruppe der Rundpfeilerkirchen unmittelbar hergestellt, während er in den Travéesystemen durch die dreifache Wendung der Stützen zu einem Werte zweiten Grades wurde. Umso stärker ist hier der Aufwand an körperlichen Weisern der Tiefe, Horizontalen. Die in Relief vorgelegten Bogen bilden eine gebundene Reihe, die stetig die Vorwärtsbewegung im Fluss erhält. Die beiden Simse machen überall die Richtung der Mauermassen nach dem Chore hin zu Primären im Subjekte. Das obere von ihnen ist in sich rhythmisch bewegt, indem es sich den Fensterstellen anbequemt. Diese selbst aber sind das wichtigste Mittel einer ganz geregelten Vorwärtsbewegung. Die Raumöffnungen sind in synkopische Stellung zueinander gebracht. So sind sie Elemente eines Rhythmus geworden, der von der gesamten Hochwand getragen wird. Es ist dies noch ein Schritt über Etretat hinaus. Dort waren, wie hier, die übereinander dahingehenden Bewegungsgebiete in eine Beziehung gesetzt. Aber dort war diese Beziehung im einzelnen so weit gespannt, dass erst die endgültige Vorstellungseinheit sie ergeben konnte, und zwar für die beiden Ganzheiten als solche. Hier aber ist die Gesamtheit aller Glieder in eine Wellenbewegung gebracht, deren Elemente, deren Wellen im einzelnen von jedem Bogen über jede Stütze zum Fenster hin vollständig und ein für allemal festgestellt werden. Nur sind sie eben so eng aneinander gebunden, dass nirgends ein Teil ist, der als nur einem synkopisch zu ihm stehenden zugehörig erkannt werden könnte. Jeder Bogen gehört zu zwei Fenstern, jedes Fenster zu zwei Bogen; darin ist das Unaufhaltsame solcher Wellenbewegung gegeben. In Etretat aber war wohl je dreimal eine Einzelbeziehung da; diese Einzelbeziehungen selbst aber waren untereinander ver-

schieden. Dadurch kommt es, dass dort zwei Systeme ihrem Gesamtverlauf nach schliesslich in eine Vertikalbeziehung gesetzt waren. Hier aber ist e i n System, dem zugunsten der Eigenwert der einzelnen Bewegungsgebiete an zweite Stelle tritt. In beiden Fällen zwei Gebiete und eine Einheit: aber in Etretat sind die Gebiete das Primäre, und in Than die Einheit.

Schliesslich nähert sich Than einer dreifachen Einteilung dadurch, dass das obere Sims noch eine Mauerlage über sich ausscheidet, die ebenfalls an der allgemeinen Tiefenrichtung teilnimmt.

Durch das alles ist schon im Grunde das Schicksal bezeichnet, das alle in den Richtungen des Widerhalts gehenden Sinnesbewegungen erleben müssen. Die konstituierenden Axen der Breite, wie sie auf die Stützenmitten auftreffen, werden über diesen, obwohl die Archivolten eine ornamentale Zweiteilung des Kapitäls hervorgerufen zu haben scheinen, durch die schnell eintretende Bogenspitze aufgefangen — in Stellen hinein, deren weitergreifende Beziehung nach vorwärts dringt.

Der Vergleich der Tiefe zwischen den vorgelegten Reliefbogen und den Scheidbogen ist ebenfalls nie zu einem Widerhaltszentrum hin gerichtet. Er ergibt ebenfalls unmittelbar das Aufeinander, das Hintereinander zweier ganzer Schichten, die vorwärtsgerichtet sind.

Die gerade Aufwärtsbewegung schliesslich wird ja eben dazu verwandt, das oben geschilderte, alles durchdringende Wellensystem einer Vorwärtsbewegung zu schaffen.

Im ganzen ist demnach ein starker Sieg dieser letzteren das Ergebnis der auflösenden Betrachtung. Auch dieser Bau also gehört zu den inneren Weiterbildungen altchristlicher Rhythmik. Ganz neu gegenüber deren eigentlichen Formen aber ist die alle Höhenausdehnung umspannende Berechnung aller Geschosse hinein in e i n e n Rhythmus. Das ist doch erst möglich in einer Zeit, die den Wert vertikaler Beziehung gefunden hat. Sie fand ihn gewiss, um Neues zu schaffen. Er konnte aber auch dazu dienen, auf Umwegen dem Aelteren noch einmal belebtesten Ausdruck zu verleihen.

Hier lässt sich nun höchst wahrscheinlich auch einmal auf englischem Boden eine unmittelbare Weiterwirkung ursprünglich-normännischen Stilgefühls im Rhythmus nachweisen, und zwar in der Kirche von Steyning in Sussex aus dem zwölften Jahrhundert. (Abgebildet Britton, Architektural antiquities, V, Pl. 22—24 nach Seite 180. Dehio T. 88, 6.) Nach Britton soll sie stark beeinflusst sein von der alten Abteikirche von Fécamp, von der heute nur noch ein Teil des Umgangs mit zwei Chorkapellen erhalten ist. (Dehio, p. 283.)

Unter Bewahrung einiger grundsätzlicher Bildungsgesetze von Than nähert sich dieses System in einem Punkte wieder denen der Travée, ohne ihnen zuzugehören.

Die Hochwand ruht auf ziemlich hohen Rundpfeilern, von schlankerer Bildung als sie sonst in England üblich waren, mit kräftiger, dreifach aufgetreppter Basis und ziemlich niedrigen reichen Kapitälen. Diese sind untereinander verschieden, aber — wie es scheint[1] — nicht rhythmisch. Die Bogenspanne ist im Verhältnis zur Höhe schmäler als in Than. Die Archivolten sind sehr reich, aber ebenfalls unrhythmisch verschieden, ornamentiert und treffen sich hier eng über der jedesmaligen Stütze. Durch Einsprünge sind überall innere Archivolten geschaffen, die verschieden, zuweilen gar nicht, ornamentiert sind. Eine Reihung in Relief vorgelegter schmaler Bogen gleitet, ganz wie in Than, über den Archivolten der Arkade hin. Die Bogenansätze, hier mit menschlichen Köpfen geschmückt, senken sich ebenfalls bis nahe an die Stütze herunter und trennen so die Schenkel der Scheidbogen. In den Zwickeln sind als Schmuck Rosetten. Am Gurtgesimse läuft ein Rundbogenfries in leichtem Relief hin. Das Obergeschoss ist offenbar modern (vergl. Dehio, p. 289). Seine Anordnung aber hängt — bei einigen Absonderlichkeiten — doch im ganzen so mit der echt normännischen Rundpfeilergruppe zusammen, vor allem mit Than, dass es unter Vorbehalt wenigstens der Hauptverteilung nach vorläufig ernst genommen zu werden verdient, bis der Beweis für völlige Unzuverlässigkeit geliefert wird.

Darnach stehen hier die Fenster jedenfalls axengleich zu den Bogen, vielleicht das einzige Mal in dieser engeren Gruppe von Bauten. Die Laibung ist aus mehreren axengleich ineinander gestellten Bogen verschiedenen Reliefgrades gebildet. Und zwischen je zwei Fenstern stehen abermals zwei eng zusammengerückte Säulchen in Relief, die bis zu einem oberen Simse reichen, mit dem sie einen rechten Winkel bilden. Diese beiden Anordnungen, zumal die letztere ganz befremdliche, mögen bei der Unsicherheit der Urkunde nicht näher berücksichtigt werden. Was hier als bemerkenswert und vielleicht echt in Frage kommt, das ist ein Anderes, nämlich, dass jeder Fensterbogen von einem ziemlich breiten, auf dem oberen Gesimse aufstehenden Reliefbogen umschrieben ist, und dass dieser in der Ansatzhöhe des eigentlichen Fensterbogens — da wo dieser den senkrechten Fensterrahmen verlässt — die Wand horizontal zerlegt. Dadurch kommt eine ganz

[1] Die Aufnahme bei Britton zeigt nur zwei Rundpfeiler.

gleiche Linie heraus wie in dem oberen Simse von Than, das ebenfalls in der bezeichneten Höhe horizontal läuft und jeden Bogen parallel umschreibt. Nur ist bei der wahrscheinlich modernen Ausführung die Linie durch eine Zusammensetzung entstanden, während sie in Than ungebrochen verläuft. Das Hauptergebnis ist jedoch das gleiche, und bei der zweifellosen inneren Verwandtschaft des sicher echten Untergeschosses mit Than — womit keine unmittelbare Abhängigkeit gemeint ist — wird man eine derartige Anordnung als Ursprüngliches hinter der modernen Ausführung vermuten dürfen.

Die Seitenschifffenster sind hier in die Rechnung hineingezogen. Sie stehen axengleich zu den Scheidbogen.

Es ergibt sich unter den angegebenen Voraussetzungen eine gesamte Rhythmik der Hochwand. Wie in Than läuft über dem System der Bogen, die mit allseitig gerichteten Stützen unmittelbar einen Rhythmus bilden, ein solches von eng gebundenen Reliefbogen, deren Ansatzspitzen jedesmal zwischen die Archivolten greifen, sodass auch diese eng gebunden sind. Ferner ist ebenfalls eine Art Dreiteilung der Wand durch das obere Gesims erreicht. Die Wellen, in denen dieses läuft, sind in Beziehung zu der Reihung der Reliefbogen gesetzt, und die Fenster, die es umschreibt, beziehen sich in gleicher Weise auf die Bogen. Nur fallen hier — um einmal den Vergleich auszunutzen — immer Wellenberge zusammen, während in Than die Wellenberge des einen Systemes sich mit den Wellentälern des andern trafen. Die Einheit einer gesamten Vorwärtsbewegung verschiedener Schichten, eine enge Beziehung der Bewegungsgebiete auch im Einzelnen, ist hier wie in Than.

Nur sind allerdings hier die Werte des Widerhaltes durch die noch glattere Vereinigung der Einzelglieder entschieden stärker. Wenn auch die gerade seitliche Tiefenbewegung für die Schichtung der Relief- gegen die Scheidbogen nur, wie in Than, das Hintereinander zweier Reihen ergibt, so ist sie doch zu einem jedesmaligen Rhythmus des Reliefs und einem jedesmaligen ausgebildeten Ziele im Seitenschifffenster vorgedrungen.

Mit den konstituierenden Bewegungen der Breite verhält es sich nicht anders als in Than. Aber die gerade Aufwärtsbewegung ist stärker und reicher. Der einzelne Aufbau der Stütze auf ihrer Basis, die grössere Höhe des Bogenscheitels leiten sie ein. Und sie ergibt überall eine gleichmässig wiederkehrende durchgängige Axengleichheit von Scheidbogen, Reliefbogen, Fenster, Gesimsbogen.

Und dennoch ist das Ergebnis nicht die Auflösung in Travéeen

strengen Sinnes, eben weil nicht jener notwendige primäre Zusammenhang der verschieden gearteten Glieder vorhanden ist, der die Vorbedingung der eigentlichen Travée bildet. Schon die untersten Glieder, die Bogen, sind zu eng aneinander gebunden; desgleichen die Reliefbogen, die in sie hinein greifen. Bis zu den Fenstern also hat die aufrechte Einheit durch Zusammenhänge hindurch zu greifen, deren wesentliche Energie nach vorwärts leitet. Und im oberen Gesimse ist abermals ein solcher Zusammenhang. Das einzelne Fenster, zwischen lauter Glieder gestellt, die stark nach der Raumaxe drängen, wird in den grossen Fluss hineingezogen. Die aufrechte Einheit ist zweiten Grades.

Auch hier ist im Grunde ein grosses System von Bewegung durch die Gesamtheit der Wand geleitet. Nur besteht es nicht, wie in Than, in einem Auf und Ab über die horizontal geschiedenen Bewegungsgebiete und dadurch in einem zwiefachen Wellengewoge der subjektiven Aufnahme, sondern in einem einzigen Wellensystem. Darin nähert sich Steyning der Travée.

Von den übrigen Rundpfeilerbauten Englands soll absichtlich hier nicht geredet werden. Sie sind in der Regel dreigeschossig, folgen aber weder dem älteren Bewegungsgrundsatze, noch dem Travéeensystem. Sie sind scheinbar ein Mittelding, rhythmisch aber eben dadurch fast ausschliesslich etwas völlig Anderes, das ausserhalb jener Entwicklungslinie liegt, zu deren Herausarbeitung diese einleitende Untersuchung vorbereiten will, jener Linie, welche von der altchristlichen Rhythmik bis an das System der nordfranzösischen Gotik heranführt.

Ein Bau aber muss zum Schlusse noch untersucht werden, in dem jene beiden Grundrichtungen der Raumbewegung, die oben auseinandergelegt wurden, eine einmalige wunderliche Verbindung eingegangen sind. Es ist dies die Kirche von Briquebec, ein Bau des zwölften Jahrhunderts, im Departement La Manche gelegen. (Abgebildet bei Ruprich-Robert LXXc).

Dieses System war erst möglich, als die Rhythmik der Travée und die letzten Weiterbildungen des altchristlichen Bewegungsgrundsatzes nach ihrer Notwendigkeit bedeutsame Hauptformen des Bauwerks entwickelt hatten.

Die Stützen von Briquebec sind grundsätzlich so gegliedert, wie sie in Montivilliers oder S. Gervais de Falaise zur Heraushebung der Einzeltravée sich zerlegten. Ein flaches Mittelstück und zwei äussere Viertelssäulen, die Scheidbogenträger sind, werden unter einer gemeinsamen Gesimsplatte vereinigt. Innen sind Halbsäulen vorgelegt, die

innere Archivolten tragen. Am Mittelstücke steigt ein Dienst auf, der nahe unter der Dachhöhe aufhört. Jede Basis fehlt.

Aber schon die Proportionen der Stützen, in sich und zu den Bogen gemessen, sind ganz anders als in den Bauten reinen Travéesystemes. Das flache Mittelstück ist ganz ausserordentlich breit, breiter als in Montivilliers, das in der Gliederung hier die meiste Aehnlichkeit zeigt. Die ganze Stützenhöhe aber ist kleiner als die lichte Bogenweite. Die Archivolten sind also sehr breit gespannt. Axengleich über jeder steht ein Fenster, klein und einfach mit einer Rundstablaibung in die Mauer eingelassen. Es steht sehr nahe über dem Arkadenscheitel und stösst oben an die horizontale Steinschicht, die unter der Flachdecke unmittelbar über die ganze Wand hinläuft, den Dienst eingeschlossen, der vor ihr Halt macht. Der Abstand des Scheitels der Arkade zum oberen Wandabschluss beträgt weniger als die Hälfte der Scheitelhöhe, und ist auch bedeutend kleiner als die Weite des Bogens. Dieser ist also seinen Abmessungen nach das Hauptsächliche in der ganzen Hochwand.

Diese Verhältnisse schon heben das System völlig aus der Gruppe der Travéesysteme heraus und bringen es denen der Rundpfeilerbauten näher. Selbst in diesen gibt es sogar nirgends eine solche Schwere und Breite, eine so geringe Höhenerhebung. Positiv zugehörig aber vom Gebiete des älteren Bewegungsgrundsatzes ist der Wechsel in der Form der Archivolten. Gliederung durch grosse Mäander wechselt regelmässig mit Gliederung durch reiche Zickzackbänder. Die inneren Archivolten zeigen wieder den einfachen Fugenschnitt der Keilsteine. In dieser Anordnung nun stimmt Briquebec mit Etretat überein. Etwas derartiges ist in den Bauten reinen Travéesystemes völlig unmöglich. Die Gleichformung gleichartiger Glieder war schon in Bernay der erste entscheidende Schritt zum Neuen. Hier aber, im zwölften Jahrhundert, taucht ein Gesetz auf, das nur im unmittelbaren Vollzug der Mittelschiffsaxe erkannt werden kann. Es taucht auf in der Verquickung mit den Stützenformen und den Diensten der reinen Travée, die gerade diese Art der Tiefenbewegung ausgeschlossen hatte.

Es ist also eine einheitliche Gliederung der Vorwärtsbewegung hier vorhanden, ein positiver Wert der Hauptrichtung. Die gesamte Proportionalität sichert ihm seine Wirkung. Die verhältnismässig riesigen Bogenspannungen vermitteln als stärksten Eindruck von Ausdehnung die zweite Dimension. Und durch die Tatsache des Formenrhythmus wird deren ganze Energie mehr als Länge, denn als Breite ausgebeutet. Die Behandlung gerade dieser Dimension des Wand-

körpers aber war schon früher als entscheidend für die Rhythmik erkannt.

Natürlich ist diese a u c h als Breite in jedem Einzelfalle da — eben durch die absonderliche Zerlegung der Stütze, die jeder Archivolte zwei nur ihr allein zugehörige Eigenträger zusendet.

Auch die Durchmessung der Tiefe des Wandkörpers ist rhythmisch gegliedert durch den regelmässig wiederkehrenden Vergleich der Tiefenschichten zwischen vorderer und innerer Archivolte. Der aber ist auch an reinen Rundpfeilerbauten fast überall angewandt.

Die aufrechte Einheit hat ferner ihre geregelte Breite, ihr festes Flächenmass nach den Seiten. Aber durch das riesige Ueberwiegen des Scheidbogens kommt das Gefühl einer gleichmässig zusammengefassten Wand, wie sie in Montivilliers und etwas schwächer auch in Domfront da war, kaum ins Bewusstsein. Vielmehr scheint das Fenster eine letzte Ausstrahlung des Bogens zu sein. Der eigentliche horizontale Abschluss des Fenstergeschosses nach unten geht hier ganz verloren. Die gebogene Form der Archivolte zerschneidet sie völlig und bestimmt deutlich in erster Linie die Form des Wandstückes, das nur wie übriggelassen wirkt.

Schliesslich führt die aufrechte Einheit auf die oberste deutlich linear abgesetzte Steinlage, die über Allem, auch den Diensten, die Einheit der Vorwärtsrichtung wieder wahrt.

Im ganzen also ein merkwürdiges Ineinanderarbeiten! Die Formen entstammen wesentlich dem jüngeren, ihre Anwendung dagegen dem älteren Bewegungsgrundsatze.

Das liegt aber daran, dass die Einheitsgruppe eigentlich fast nur aus den Bogen besteht, sodass deren Reihung der erste Wert, ja der primäre Eindruck ist. Da nun aber diese Bogen, die bei weitem am stärksten an der Leitung des Erlebnisses arbeiten, durch einen unmittelbaren Rhythmus hindurchgehen, so ist auch dieser das Endergebnis der eigentlichen Veranstaltung. Viel stärker freilich als irgendwo im Altchristlichen und seinem Nachleben im Spätkarolingischen ist der Eigenwert aller dieser Bogen — der Elemente der Bewegung — vorzüglich in der Breite.

Das Ganze belegt besonders gut das Nebeneinanderbestehen zweier im letzten Grunde tiefverschiedener Stilgesinnungen in der Raumbewegung. Beide haben hier entwickelte eigentümliche Werte beigesteuert. Das Werk ist — auch schon seiner zeitlichen Stellung in der Geschichte nach — die einmalige Vereinigung zweier verschiedener Richtungen, nicht im geringsten etwa ein primitiver Zustand, in

dem die Keime zweier Möglichkeiten noch nicht getrennt beisammen liegen.

In der Art der Verbindung beider Hochwände durch das Subjekt steht diese ganze zweite Gruppe flachgedeckter Basiliken dem Basse-Oeuvre viel näher, als die erste. Dadurch, dass der Dienst fehlt, ist eine Abteilung der Bewegungsbahn durch Markierung unmöglich geworden. Vor allem aber fehlt eben die Travée, die eine Gegenüberstellung zweier Gruppen ermöglicht, in denen alle überhaupt angewandten Glieder mindestens einmal vorkommen.

Durch die Neutralität des Rundpfeilers gegenüber den Bogen ist der Rhythmus von Raumschluss und Raumöffnung wieder zu einem unmittelbaren geworden. Die Elemente dieses Rhythmus sind nicht aus Körpern und Raumöffnungen zusammengesetzte Gebilde, die immer gleich wiederkehrten, sodass durch Ueberstimmung der Alternanz mit den Diensten einfache Reihung zusammengesetzter Elemente des Rhythmus da wäre; sondern Stützen und Bogen sind auf gleicher Grundlage und ohne sich zu verbinden, in unmittelbaren Wechsel gesetzt, sodass eine alternierende Reihung einfacher Elemente des Rhythmus da ist. Da aber nun diese Elemente es sind, deren jedesmalige Gegenüberstellung beim Vergleich der Hochwände sich ergibt, so werden in der zuletztbesprochenen Gruppe, wie im Basse-Oeuvre, diese Vergleiche selbst im unteren Teile des Bauwerks eine alternierende Reihung bilden, dagegen werden in den Travéesystemen diese Vergleiche Gruppen verbinden, zwischen denen Axen gezogen werden. Und deren Ergebnis wird eine einfache Reihung zusammengesetzter Gebilde sein.

Stärker aber noch, als im Basse-Oeuvre ist hier dann die Selbständigkeit des Fenstergeschosses auch in dieser Beziehung. Schon für den spätkarolingischen Bau musste gesagt werden, dass die Fenster eigentlich leicht und unmittelbar nur von der Arkade aus lokalisiert werden, also im nächsten Zusammenhang mit der eigenen Wand. Während die Arkadenteile selbst unmittelbar verbunden werden, können die ihnen zugeordneten Glieder des Lichtgadens nur sekundär an dieser Verbindung teilnehmen.

So weit aber der Lichtgaden selbst eine längsgerichtete Reihung darstellte, kamen Einzelvergleiche als Ueberschneidungen der Raumaxe überhaupt nicht in Betracht.

Daher wird zum Beispiel in Secqueville, wo der Lichtgaden nur auf diese Richtung gestellt ist, sich in nichts der Arkade zuwendet, von Gruppenbildungen aus gegenüberliegenden Fenstern noch viel weniger als im Basse-Oeuvre ernstlich geredet werden dürfen.

Und überhaupt ist überall in dieser Gruppe der Primat der Einzelwand über alle Glieder sicher.

Der Mischfall Briquebec aber bewährt auch hierin sein eigentümliches Wesen. Durch Dienste sind Gevierte auf dem Boden der Mittelbahn bezeichnet, die von zwei Gruppen begrenzt werden. Es werden also Gruppen selbst zu einer Gruppe höherer Ordnung vereinigt. Das ist die Leistung dessen, was hier der Travée entstammt. Diese Gruppen höherer Ordnung aber alternieren, und zwar durch eine Gliederart. Das ist der Beitrag des altchristlichen Bewegungsgrundes.

IV.

SCHLUSSBETRACHTUNG.

Das Ergebnis der Untersuchung soll rückblickend zusammengefasst werden.

Als ihr Gegenstand war erkannt: ein Teil des Erlebnisses am Bauwerk, und zwar ein Stück Erlebnis in rhythmischer Form. Gemeint war damit der Hergang bei der Bildung der gesamten Vorstellung von den betreffenden künstlerisch gestalteten Raumteilen, hier also dem basilikalen Langschiff, in einer Reihe verschiedener, aber geschichtlich verbundener Fälle.

Der Gedanke, diese Aufgabe erschöpfend zu behandeln, war von Anfang an völlig ausgeschlossen. Dagegen war es möglich, einige Grundzüge zu erkennen für die Art und Weise, aus den Formen auf die Herstellung des rhythmischen Vorstellungsverlaufes zu schliessen, den sie in sich bergen. Das musste geschehen, um einer historischen Aufgabe, der Geschichte einer Anzahl zusammenhängender Herstellungsarten — objektiviert in normannischen Basiliken — näher treten zu können. Es wurde von der Tatsache der drei Dimensionen der Raumanschauung ausgegangen, über deren Aufnahme in uns einige allgemein gültige Erfahrungen zur Verfügung stehen. Da das rechtwinklige Verhältnis der Koordinaten im basilikalen Langschiff systematisch dargestellt ist, so waren die drei Dimensionen dort in festen Ausdehnungen vorhanden, die Kenntnisse über ihre Erfahrung also auch für die jener festen Ausdehnungen zu verwerten. Die mittlere Raumaxe stellte die Tiefe dar, wie wir sie allgemein erfahren, und in entsprechender Weise die Vorderebene der Eingangswand, die Erhebung über dem Grundriss, Breite und Höhe. Die mittlere Raumaxe wurde als Träger des Erlebnisses erkannt, dessen Rhythmisierung infolgedessen der Einwirkung der anderen Dimensionen überlassen war. Alle Bewegungen in diesen

erbrachten nun wieder die drei Dimensionen der begrenzenden Wandkörper, sodass also schliesslich deren Macht, das Subjekt auf sich zuzulenken, als feste, ebenfalls «gerichtete» Dreidimensionalität ihm entgegenzutreten, in einer Folge von Fällen die Bewegung im primären Raum unterbrach und dadurch gliederte. Die Energie des sekundären Raumes stellte sich im Subjekt als eine Gesamtheit von Widerhaltsrichtungen dar. Ihr Verhältnis zur Energie des primären Raumes — in dessen Hauptrichtung — erzeugte den Rhythmus.

Die aus dieser Erkenntnis hervorgehende Untersuchungsweise erwies — in ihrer Anwendung auf die flachgedeckten zweigeschossigen Basiliken — zwei verschiedene Richtungen in der Darstellung jenes Verhältnisses, das heisst also, im Rhythmus.

Die eine verfolgte ein immer stärkeres Auftreffen der Widerhaltsrichtungen auf das Vorwärts und dadurch ein immer reicheres Spiel innerhalb dieses selbst durch Zusammenziehung aller Glieder des Wandkörpers auf gleiche Gruppen. Eine solche gab es anfangs nicht. Im Basse-Oeuvre — das als Stellvertreter des Vorromanischen im nördlichen Frankreich herangezogen wurde — war die Wand in verschiedene, horizontal abgegrenzte Gebiete von eigener Bewegung zerlegt, das heisst also: die Widerhaltsenergie zeigte sich zerstreut in einzelnen Zusammenhängen, sie durchdrang nicht den ganzen Wandkörper. Aber im Verlauf einer längeren Entwickelung trat der Pfeiler mit der oberen Wand in engere Beziehung als zu seinesgleichen. Die Obermauer verschwand. Die Raumöffnungen bildeten Gruppen, wurden zu einem jedesmaligen Zentrum von Widerhaltsbewegungen. Die Stützen zerteilten sich und wandten sich ihnen gesondert zu. Dienste traten zwischen die gleichen Teile, die nun in einem einheitlichen Masse der Vorderfläche gesichert dastanden. So verdichteten sich die Bewegungslinien, durch die das Subjekt selbst die Gruppen zu bilden hatte, mehr und mehr zu objektiven Formen. Die Bewegung im Subjekt wurde nun auch noch in einen Körper eingekleidet — den Dienst — der die Einheitsgruppen endgültig abgrenzte; sie wurde nun mit einem grösseren Reichtum der Vorstellung umgeben, dem Bewusstsein eindringlich gemacht. Die Gliederung erhob sich aus der Schwere, mit der sie anfangs am engsten an das Körpergefühl, an die Nähe gebunden war. Sie wendete sich mit wachsender Macht an das Auge und machte es möglich, das Erlebnis der Tiefe des primären Raumes in eine Reihung von Erlebnissen alles Wesentlichen im sekundären Raum aufzulösen, eine Reihung freilich, die gebunden war durch neutrale Glieder, deren Zweck ihren Eigenwert überstimmte.

Die andere Stilgesinnung aber hielt sich enger an das Erbe des späten Altertums, an das Altchristliche. Sie vermied es, Einheitsgruppen als Zentren der Widerhaltsenergie aufzustellen, und so blieb sie näher dem Grundsatze, die Tiefenbewegung in verschiedenen Gebieten aus gleichartigen Gliedern zu rhythmisieren. Sie arbeitete naturgemäss auch das Neue hinein. Die andere Richtung aber hatte es geschaffen.

In jener liegt deutlich der Fortschritt. Noch erreicht der Drang, reiche Einzelorganisationen als durchführbare Einheiten für die Gesamtgestaltung auszubilden, sein Ziel erst am Wandkörper, indem er dort jeder Gruppe von jeder Art der verschiedenen Glieder mindestens je eines zuteilt. Noch wird — soviel wir sehen können — die Decke nicht zuliebe jenen Einheitsgruppen gegliedert. Erst im zwölften Jahrhundert und da in grösseren Bauten gelangen die Normannen überhaupt zur Wölbung. Aber sie wenden unbekümmert schon vorher fortgesetzt den «Dienst» in seiner rein ästhetischen Funktion an. Der konstruktive Widerspruch bedeutet stilgeschichtlich einen vielversprechenden Uebergang.

Die erste Anwendung der Methode hat immerhin den Weg gezeigt. Es eröffnet sich ein Ausblick auf die führende Gesinnung in allen jenen reichen rhythmischen Formen der grossen romanischen Bauten — bis hinein in das Stilgebiet des Gotischen.

Der aber war das Ziel dieser einleitenden Voruntersuchung.

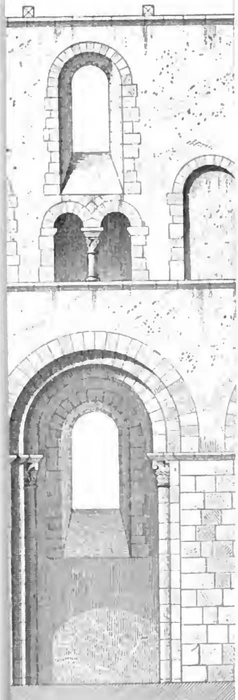
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

FEHLERVERZEICHNIS.

Es muss heissen:

Seite 8, Zeile 6: «vermag solche Linien» (nicht «vermag Linien»)
Seite 31, Zeile 11: «statt; die» (nicht «statt. Die»).
Seite 34, Zeile 18: «durchdringen sich je nach dem».
Seite 52, Zeile 1: «zeitlich vor» (nicht «zeitlich von»).

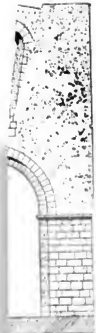
TAFELN.



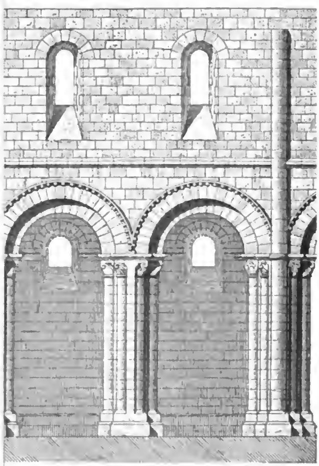
2

ndlandes I, 85, 1. (Zu S. 20.) — 2
Zu S. 35.) — 3. Pont-Audemer. S.

Taf. II.



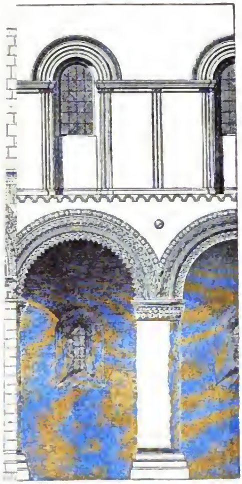




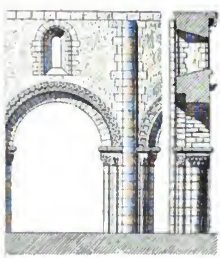
7

ame sur l'Eau. Aus : Ruprichaise, S. Gervais. Aus: Ruprich-Robert,

Taf. III.



13



14

‹. (s historiques publiées sous
-ar(Zu S. 67.) — 12. Than.
u ‹LXX c. (Zu S. 74.)